DAS KUNSTWERK



WOLDEMAR · KLEIN · VERLAG · BADEN-BADEN

HEFT · 2
· 1946 ·

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

SCHRIFTLEITUNG: L. E. REINDL UND LEOPOLD ZAHN

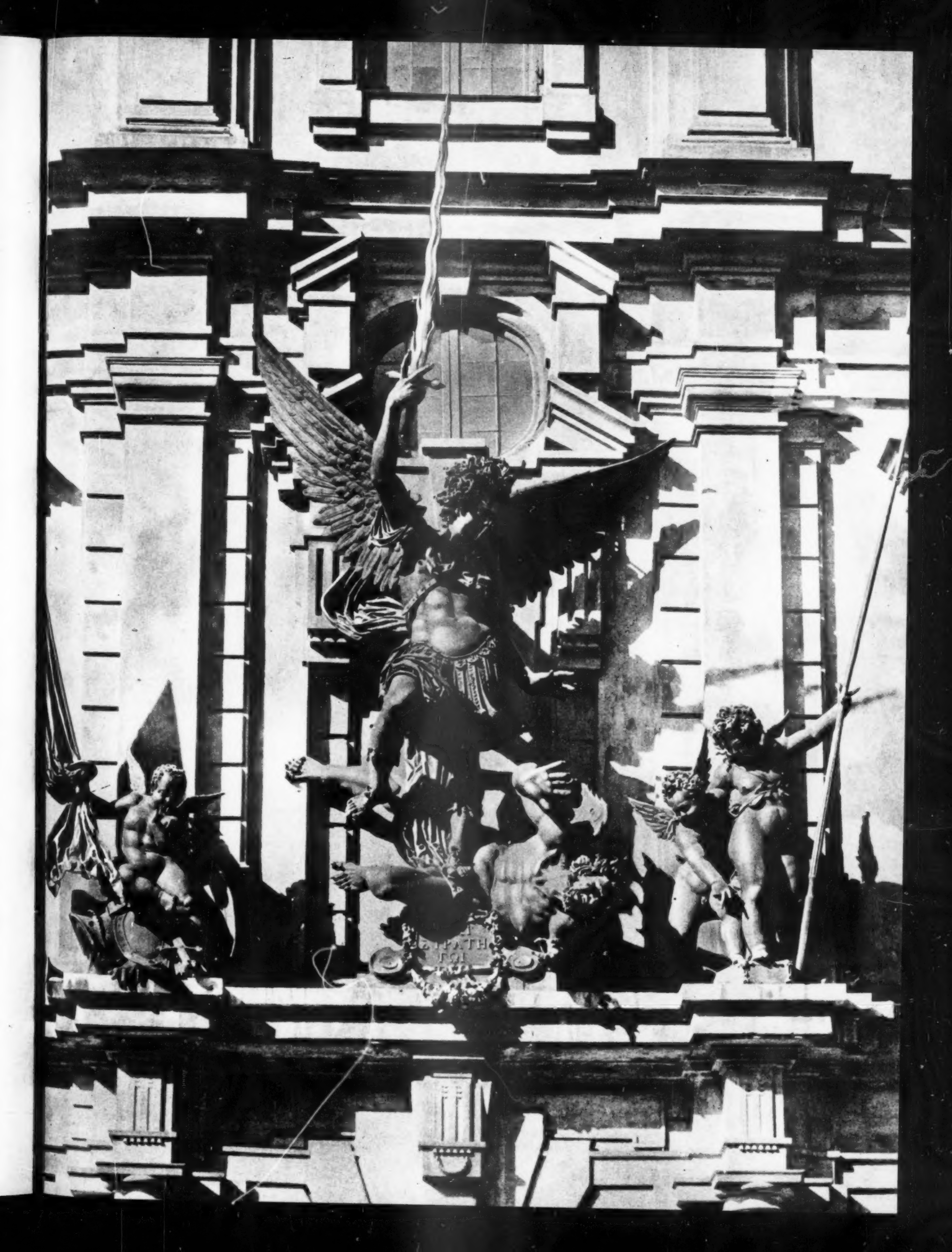
INHALT

HEFT 2

Bilder

VERLAG WOLDEMAR KLEIN . BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 270 DGAA/INF/PR.


ΣΤΡΑΤΗ
ΓΩΙ



ALTER STADTPLAN VON AUGSBURG

SANKT MICHAEL



Diese Bronzegruppe — Sankt Michael im triumphalen Kampf mit dem Bösen, von Engelchen wie aus der Sphäre des Benvenuto Cellini flankiert — diese Szene ist im Jahre 1607 geschaffen worden. Chronologisch genommen gehört sie also recht der Höhe jener Phase an, die wir als deutsche Renaissance zu bezeichnen pflegen. Die Kunstgeschichte hat diesen Begriff (die Kategorie der deutschen Renaissance) allerdings nicht ohne Vorbehalte angenommen. So nämlich, als sei ihm eine eigentliche Erfüllung von den sichtbaren Tatsachen her, den Kunstwerken des reifen sechzehnten und des angehenden siebzehnten Jahrhunderts, nicht beschieden gewesen, weder der Tiefe noch der Breite nach. Nun wird man nicht anstehen, einzuräumen, daß „Renaissance" und „Rinascimento", also die lateinischen Verwirklichungen der in eben diesen Namen enthaltenen Epoche, sich üppiger entfaltet haben — wie es auch nur der Situation entsprach, da die lateinischen Länder, voran das Italien des Rinascimento, ja in den unmittelbarsten Voraussetzungen ihrer künstlerischen Entwicklung verblieben, wenn sie die Formenwelt der Antike wiederbelebten (was bekanntlich den Sinn des Gedankens „Rinascimento" oder „Renaissance" ausmacht). Doch wenn es wahr ist, daß der Thesaurus an Kunstwerken, welchen zumal die italienische Renaissance gehäuft und überliefert hat, im Ganzen reicher dasteht als seine deutsche Entsprechung, so bleibt doch erstaunlich, mit welcher ungeheuren Kraft der Substanz, mit welcher originären Schönheit und Macht der Form der deutsche Beitrag zur abendländischen Renaissance im einzelnen oft genug zu erscheinen vermochte. Innerhalb der deutschen

Malerei wird dies an des Matthias Grünewald Altar mit den Heiligen Erasmus und Mauritius ersichtlich, innerhalb der deutschen Plastik aber kaum an einem Werk fühlbarer als an dem Erzengel Michael, den Hans Reichel als einen Prototyp des Kämpfenden für die Stirnseite des Zeughauses zu Augsburg erdacht und vollendet hat: als den „Archistrategos", wie man unten in der Kartusche liest — den „Erzfeldherrn" im Streit zwischen Tugend und Laster.

Man wird es wohl immer wieder als einen grundlegenden Charakterzug der Renaissance bezeichnen müssen, daß sie, dem Humanismus gleichzeitig und verwandt, das Bewußtsein der menschlichen Gestalt von sich selbst zur Vollendung führte: bis dorthin nämlich, wo die Leibhaftigkeit des Menschen sich in der Sphäre der Freiheit fühlte und bewegte, reckte und dehnte — einer Freiheit, welche dem Menschen von seinem Wesen her zugeordnet ist. Das Mittelalter war dem körperlichen Dasein des Menschen mit jener gewissen Befangenheit gegenübergestanden, von welcher die gotischen Darstellungen des Leibes strenges Zeugnis ablegen. Das neue Zeitalter dann, die Renaissance, bewies sich nicht am wenigsten darin, daß es die Gestalt des Menschen freisetzte — daß sie diese recht eigentlich erst zu sich selbst brachte, ihr leibhaftiges Dasein nach der gesamten Höhe, Breite und Tiefe des Faktischen erst vollauf bestätigte und die Möglichkeiten der natürlichen Bewegung aus dem Stande gotischer Gebundenheit nach allen Dimensionen ins Kreisend-Lockere entfaltete.

Ein einziger Blick auf Reichels Erzengel läßt bereits verspüren, wie ganz und gar solche dem Geist des Rinascimento wesentlich zugehörende Erwerbung, solche Emanzipation des Leiblichen, da zur Tatsache geworden ist. Die Figur erhebt sich in der gesamten Herrlichkeit des menschlichen Körpers: in aller souveränen Erstreckung der Formen, mit aller Dichtigkeit der noblen Materie des menschlichen, des humanioren Leibes, in aller Stärke der Muskulatur und jeglicher dem Aufbau des Menschen mitgegebenen Beweglichkeit der Gelenke.

Die Freiheit der Regung aus der Artikulation hervor ist es nun offenbar, die in der Figur am wirksamsten tätig wird. In einen sicheren Auftritt gegründet, den linken Fuß fest auf den Überwundenen gestemmt, in welchem die bloße Materialität sich verkörpert, das Untere, Satanische sich versinnbildlicht — dergestalt energisch auftretend erreicht die Figur das Ziel der ihr als Mitgift zugewiesenen Schönheit doch erst damit, daß sie sich im elementarsten Sinne des Wortes erhebt, den rechten Fuß schon wie zum Fluge vom Irdischen und Unterirdischen lösend. Man würde der vollen Bedeutung des Bildwerks nicht innewerden, wollte man bloß die durchgeformte Leiblichkeit als solche, im Zustand, betrachten, etwa an Hüften, Brust und Abdomen. Das Wichtigste wird erst in der großartigen Spannung merklich, welche den Körper entscheidend nach oben weist — in gebieterischer Freiheit. Wie die Bewegung sich nicht nur nach links und rechts unumschränkt in die Breite spreizt, sondern am allermeisten aufwärts sich vollendet; wie die Kühnheit des hoch erhobenen Armes in das Schwert emporfährt, gleichsam in die schon geisterhafte Freiheit einer Feuerflamme; wie Hals und Haupt aus den Schultern mutig hervorwachsen — dies alles ist nicht nur Zeichen einer Überlegenheit, welche dem irdischen Menschen erreichbar ist, sondern es ist darüber hinaus die volle Gegenwart menschlicher, mehr als menschlicher Überhobenheit, und dies in der konkretesten Verfassung. Selten mag man so gut verstanden haben wie im Angesicht dieser Gestalt, daß der Aufbau des menschlichen Körpers nach oben zeigt: daß der spezifische Sinn des menschlichen Leibes die Vertikalität ist. Aber in Wahrheit: „sursum corda" nicht nur, sondern auch „sursum corpora" lautet seine echteste Devise.

Geht aus allen Bewegungen eines buchstäblich „erhabenen" Leibes die Freiheit in Radien hervor, wie sie sonst auf den Strahlen der Sonne ins Weite des Kosmos fährt — eine Freiheit, die in der nämlichen Sekunde Wirkung und Ursache zu sein scheint, so kann diese freilich bloß den einen Grund haben: daß die Gestalt, mehr als nur in Fleisch oder Erz verleiblicht, auch durch einen metaphysischen Hauch begeistert ist. Sie ist eine Wohnung des Geistes. Hier erst wird das Geheimnis der wunderbaren Freiheit berührt, die diesem trotz der Flügel menschenhaften Körper entströmt und in ihn zurückkehrt. Die herrliche Freiheit der Erscheinung ist eine Entscheidung zum Wahren, Guten, Schönen: zu allem Adel, der dem Menschen erreichbar ist, gegen das Niedrige, das er „untertritt", wie es in den Psalmen heißt. Es ist eine sittliche Entscheidung, die sich dem Körper mitteilt und ihn zu ihrer eigenen Höhe emporträgt. Ist es nun nicht schier unbegreiflich, daß sich die Macht des Geistes in solchem Grade einer leibhaftigen

Gestalt zuwenden kann? In der Tat, es ist kaum zu verstehen. Aber wenn es das stärkste Axiom des rechten Lebens ist, diese Verbindung zu vermögen, so ist es auch das wahrste Werk der Kunst, das Leibhaftige im geistigen Stande zu zeigen, das Sinnliche auf der Schwelle zum Übersinnlichen. Selbst durchaus, ja ganz besonders wirklich, verleugnet der Geist keine Beziehung zu den Realitäten, welche dieses Namens wert sind. Denn nicht, als ob dem Künstler aufgegeben wäre, die stoffliche Fülle der Gestalt zu schmälern! Im Gegenteil: es ist seine Sache, ihre Festigkeit zu verbürgen, ihre Leibhaftigkeit nach dem ganzen gültigen Gewicht ins Ganze wie ins Einzelne auszuprägen. Hans Reichel hat gerade dies vermocht: ein Werk zu schaffen, das im höchsten Grade sinnlich und zugleich im höchsten Grade geistig ist, wie sein Gegenstand es forderte — wobei das Geistige im Sachlichen, in der ehernen Dichte und Greifbarkeit des Leibes unmittelbar, ohne alles schwärmerische Ungefähr, eine hinreißende Anwesenheit behauptet.

Der Gegenstand! Es war ein menschlicher Körper. Reichel gab ihm den idealsten Schwung, die stärkste Spannung, indem er ihm den Glanz einer Geistesmacht verlieh, wie er sie in einem Engel gewahren wollte. Den Engel hinwiederum konnte er nur sichtbar machen, indem er der spirituellen Gewalt die lauterste männliche Schönheit und Stärke im Sichtbaren widmete. Was endlich aber das Erstaunliche ist: daß in der Begegnung der Pole auf einer gemeinsamen Achse bei aller gewitternden und zündenden und läuternden Glut der Szene auch noch ein Bild des Maßes entstand — denn ohne Zweifel ist das grandiose Phänomen der Freiheit in diesem Gußwerk auch noch mit der Noblesse künstlerischer Verhältnismäßigkeit gesegnet.

Es läßt sich schwerlich etwas Härteres an Werkstoff denken als das Erz, die Bronze, und wenn das griechische Wort für „Erzengel", „archangelos", mit der Vorsilbe auf das griechische Verbum „archein" deutet, das soviel besagt wie „voranstehen", so ist diese Figur auch noch im massivsten stofflichen Sinne „erz"-engelhaft. Die Spannweite zu bewältigen, die vom Körper des Menschen, an welchem die Erscheinung des Engels da abgenommen ist wie am klassischen Vorbild — die Spannweite zu bewältigen, die vom Menschenkörper und vom Erz bis zum „Pneuma" führt: dies eben ist, noch einmal, die eigentliche Leistung des Künstlers und des Kunstwerks.

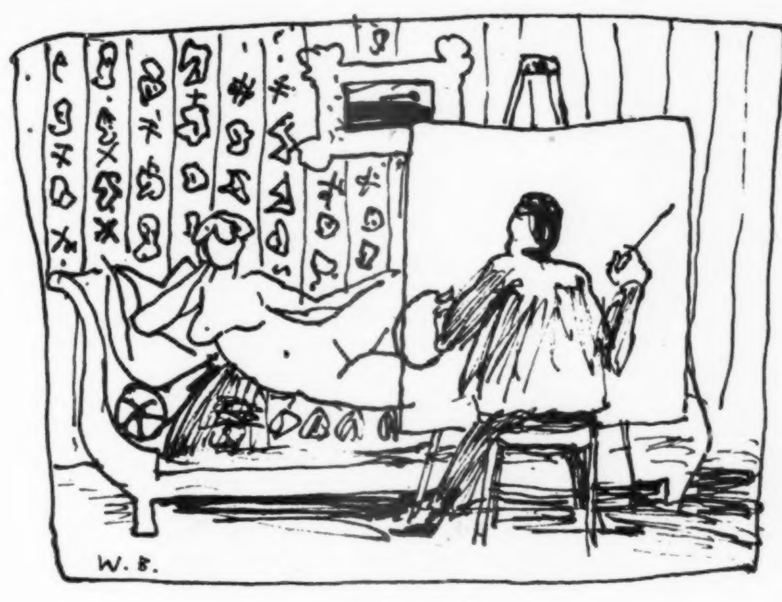
*

Hans Reichel, 1570 in Schongau überm Lech (nach anderer Überlieferung in Landsberg am Lech) geboren, 1642 gestorben, ist insbesondere mit jenem glorreichen Augsburg der Renaissance verbunden, welchem Elias Holl nach 1600 die neue architektonische Struktur gegeben hat. Die Renaissance des Bauwerkes, für das Reichel die Gruppe mit dem Erzengel Michael geschaffen hat, kennzeichnet mit ihrem klaren, strengen Gefüge, das nicht ohne Schwere, aber vollends nicht ohne Eleganz ist, den Geist des Holl und gibt mit ihren klassischen rechten Winkeln, ihren zugleich straffen und generösen Pfeilern und Gesimsen für den Michael Reichels die denkbar beste Folie. Reichel war 1602 nach Augsburg gekommen, wohin seine bayrisch-schwäbische Herkunft ihn ziehen mochte. Vorher war er in Italien gewesen, wo der Geist des Rinascimento ihn ergriffen hatte: bei Giovanni da Bologna in Florenz war er als „Giovanni Tedesco", als „deutscher Hans", Gehilfe gewesen.

WILHELM HAUSENSTEIN



K. URBAN



WALTER BECKER

KARL WULZINGER: KÜNSTLER, LÄNDER, ZEITEN

Alle Löwen der Welt haben in Mesopotamien das Brüllen gelernt.

Wenn Michelangelo mit einer Brotkrume spielte, wurde ein marmorner Riese daraus.

Betreten die Olympier einen Barockpark, so stellen sie sich gleich zum Menuett auf.

Das Rokoko liebte nackte Gewandfiguren.

Berninis Apollo und Daphne wurden das Urelternpaar aller Rokokoporzellanfiguren. (Es scheint Apollo die Geliebte doch noch erreicht zu haben!)

In Goujons Plastiken gewann Diana von Poitiers die Schönheits- und Schlankheitskonkurrenz sogar gegen ihre Hirsche.

Das Quattrocento kennt noch keine Anstandsregeln. Es geht bunt und ungezwungen zu. In den kühlen, feierlichen Hallen, die dann folgen, wäre ein Räuspern schon Sakrileg.

Seit Correggio werfen die italienischen Bildkompositionen in ihren Randfiguren Anker aus, die jedem Sturme gewachsen sind. Es herrscht oft Windstärke 11.

Die flandrische Malerei des 15. Jahrhunderts öffnet der Sehnsucht nach Ferne immer irgendwo Fenster und Türen.

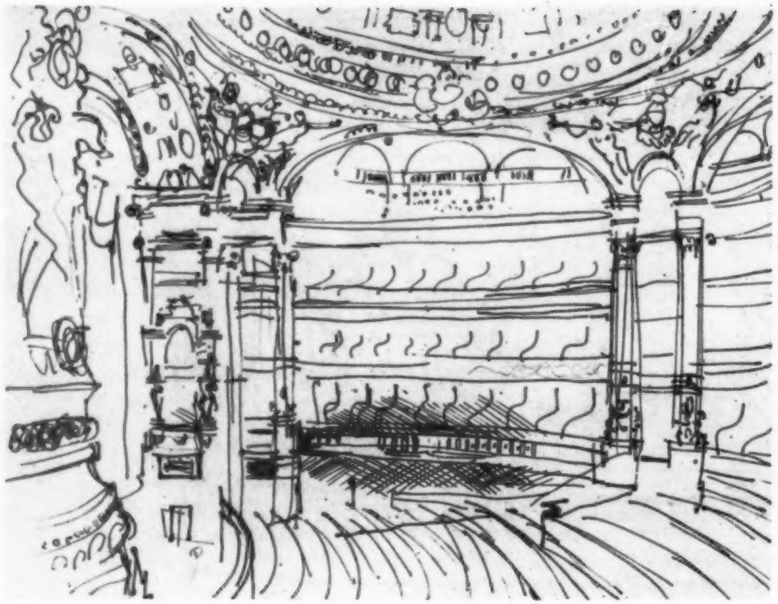
Holbein der Ältere zeichnete noch biedere Augsburger Kleinbürger und Mönche; Holbein dem Jüngeren war eine englische Hofgesellschaft gerade noch hintergründig genug.

Im Josefinismus wurde der Becher dionysischer Lust mit Lindenblütentee gefüllt.

Die mageren Linien romantischer Zeichner reden von ernsten Zeiten.

Der große Cornelius, so wird berichtet, konnte unleidlich hochmütig und unliebenswürdig sein. In höherem Grade als dies seine Bilder sind, kann er's wohl nicht gewesen sein.

Der Bildraum dehnte sich für den Europäer im gleichen Schritt mit dem Weltraum und Weltenraum.



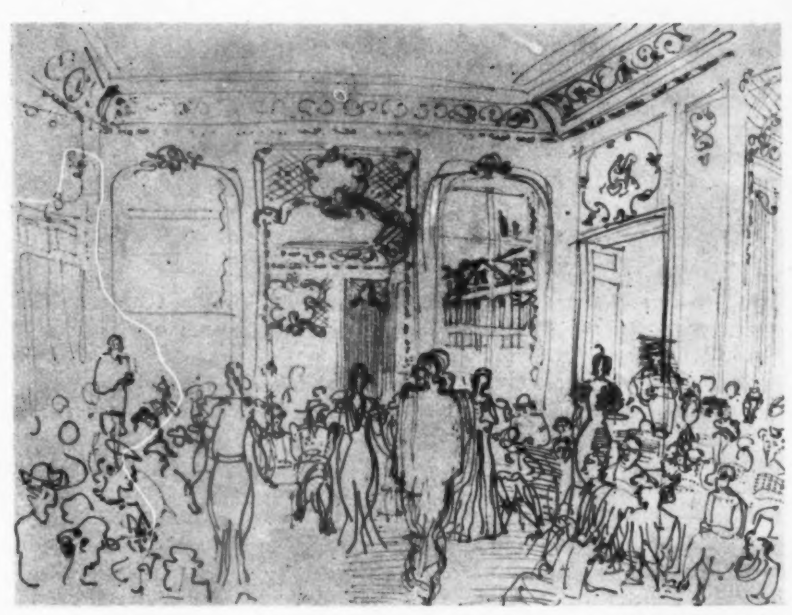
GRANDE OPERA PARIS

RAOUL DUFY

Dufys Kunst, eine beglückende Einheit von Naivität und Raffinement, steht den images d'Epinal ebenso nahe wie dem Impressionismus und Fauvismus. Manchmal überrascht sie durch eine Treuherzigkeit, die an Ludwig Richter erinnert („Landschaft von Roussilon", „Die große Eiche"). Ganz in seinem Element ist Dufy, wenn er die Linie zur Arabeske, zum Ornament werden lassen kann. Seine dekorative Phantasie erneuert den Rocaillestil des Dixhuitième im Geiste des zwanzigsten Jahrhunderts („Haute Couture").
Immer entzückt er durch mozartliche Anmut und Heiterkeit, selbst wenn er das „Begräbnis des Generals Lyautey" skizziert. Er schildert das moderne und mondäne Leben wie einen Garten Eden und läßt uns die Langeweile, die Häßlichkeit, die Abgründe dieses Lebens vergessen. Nur Renoir hat in einem solchen Zustand „Vor dem Sündenfall" geschaffen.
Dufy zählt heute, kaum zu glauben, schon fast siebzig Jahre. Am 3. Juni 1877 in Havre geboren, arbeitete er als Lehrling in einer Schweizer Kaffeeimport-Gesellschaft seiner Vaterstadt, bevor er seinen ersten Kunstunterricht an der Ecole des Beaux-Arts zu Havre erhielt. 1901 ging er nach Paris. Unter den Malern be-



RECEPTION MILITAIRE



HAUTE COUTURE

ZEICHNUNGEN

wunderte er Monet, Jongkind und van Gogh, als Zeichner nahm er sich Toulouse-Lautrec zum Vorbild. Matisse begann ihn zu interessieren. Im Salon 1901



BEGRÄBNIS LYAUTEY

debütierte er mit einer impressionistischen Landschaft. Der Einfluß Matisses auf sein Schaffen verstärkte sich in den folgenden Jahren, und auch cezannistische und kubistische Versuche lenkten ihn vom Impressionismus ab. Die Kunsthändler, die seine impressionistischen Bilder leicht verkauft hatten, nahmen Anstoß an seinen Experimenten, und um des lieben Brotes willen entwarf Dufy Muster für Seiden- und Möbelstoffe. Nach dem ersten Weltkrieg fand er seinen eigentlichen Stil, wobei er sich von der imagerie populaire und der chinesischen Malerei anregen ließ. Aquarell und Gouache wurden seine Lieblingstechniken. In offiziellen Kreisen anerkannte man seine dekorative Begabung, die er für Stoffe und Keramiken verwendete. Auf der Pariser Weltausstellung 1937 erregte sein für den Pavillon der Elektrizität geschaffenes Riesenwandbild, die Geschichte der Elektrizität durch die Jahrhunderte darstellend, Bewunderung. (Les éditions Braun, Paris o. J. Mit einer Einleitung von Jacques de Laprade.) *LEOPOLD ZAHN*

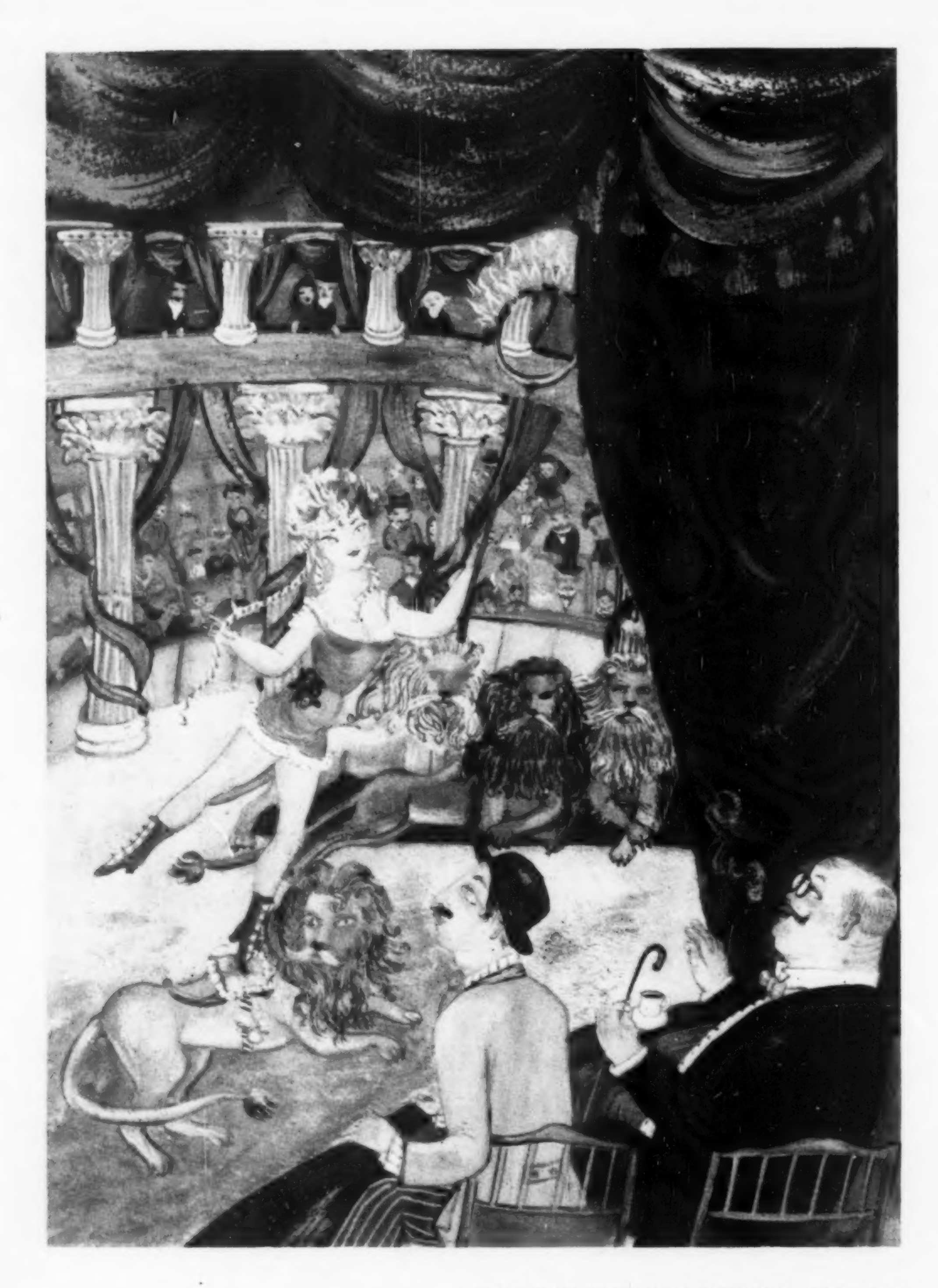
BELE BACHEM

Sie ist die Tochter eines Malers. Die heitere, von musischem Verständnis durchwirkte Luft Düsseldorfs, der Stadt mit malerischer Tradition, die Schule gemacht hat, umwehte ihre Jugend. Karnevalsstimmung im Duft der Farben, in der Zartheit der Tönungen verträumter Niederungslandschaften, silbrigen Laubes, wässeriger Himmel, ins Weite sich verlierender Wege, poetischer Gartenwinkel spricht aus den reizenden Bildern eines Theo Champion, der ihr Lehrer gewesen sein könnte, wenn eine so aparte, eigensinnig subjektive Begabung wie die der Bele Bachem überhaupt einen Lehrer dulden und anerkennen könnte. Bezeichnend für sie, die kurz vor dem Krieg, fast über Nacht, durch einen Zyklus von Monatsbildern, der in einer führenden modischen Zeitschrift erschien, plötzlich einen Namen bekommen hatte, ist das unbewußte Selbstporträt in allen ihren Bildern. Es muß gar nicht immer eins dieser kindlich witzigen, amüsant angestrengten Mädchengesichter sein, aus denen sie mit dem Betrachter gleichsam zu kokettieren liebt. Da freilich spricht sie aufs ungezwungenste und Natürlichste von sich selbst. Die Kinder, die in ihren Bildern herumtanzen, haben deutliche Züge von ihr, selbst die Männer sind offenbar nahe Verwandte, die Hündchen und Kätzchen, die aus Chelsea zu stammen scheinen, sind alle unverwechselbare Geschöpfe ihres Selbstdarstellungstriebes, und aus den Landschaften noch, den Blicken durch kleine Fenster, den Häuserreihen im Hintergrund blicken, so sehr sind sie nur mit ihren Augen gesehen, die aufrichtig spöttischen Augen der Bele Bachem. Ihre immer ein wenig infantilen Bildchen — die meisten sind ganz kleinen Formats — haben den Charme subtiler Koloristik, sind anmutig, höchst geschmäcklerisch, von einer witzigen Wohlgelauntheit, die zugleich entwaffnend und ansteckend wirkt, — aber daraus allein erklärt sich noch keineswegs ganz der Grad des Interesses, das sie erregen. Es ist eine — das gewichtige Wort muß gewagt werden — Dämonie des Grazilen, des Anmutigen, des Koketten, die heimlich und nicht selten unheimlich in diesen so harmlos, aber mit unermüdbarer Akribie hingezeichneten, hingetuschten Blättern ihr Wesen treibt. Der Kobold Einfall ist in ihnen zu Hause, er spukt in den sachlichen Darstellungen nicht weniger als in ihren Märchenvisionen, in ihren puppenhaft modischen Interieurs und Stilleben, in einem Wolkenstreifen am Horizont, aber auch noch in einem gewitterlichen Abendrot, einem bleigrauen Winterhimmel. Er wird nicht müde, das Auge irrlichternd zu beunruhigen. Es ist ein heiterer Kobold, aber er weiß sehr wohl um das Geheimnis des Weltschmerzes, um ein kreatürliches Mitleid mit allem Lebendigen. Ein redaktioneller Auftrag, wie seinerzeit bei den Monatsbildern, brachte Bele Bachem dazu, sich mit dem Wesen der „Berufe", vor allem der Handwerker, zu beschäftigen. Aus dem Reigen von amüsanten Zeichnungen, die dabei entstanden sind, zeigen wir einige der bezeichnendsten auf den hier folgenden Farbseiten. Sie verraten deutlich die geistige Herkunft. Morgenländische Miniaturen, Buchillustrationen der Nürnberger, Brabanter, der französischen Schulen, Stundenbücher vor allem und Kalender sind nicht so sehr die Vorbilder als vielmehr die Stimulantien ihrer Arbeit. Graphik der Impressionisten und Expressionisten (Chagall!) wurde offenbar sehr genau von ihr gesehen, aber, abgesehen von gelegentlichen kleinen Huldigungen, keineswegs nachgeahmt, sondern verarbeitet. Alles, was sie aufnimmt, wird gefiltert durch das unabhängige, sehr selbstsichere Temperament dieser rheinischen Malerin, in deren Blut offenbar eine starke französische Komponente mitspricht, von der wir aber z. B. Porträts kennen, in denen die ganze abgründige Melancholie und Weltverlorenheit des alten deutschen Ostens, der Heimat ihres Mannes, mit tiefem, kindlich wissendem Ernst sich mitteilt.

L. E. REINDL



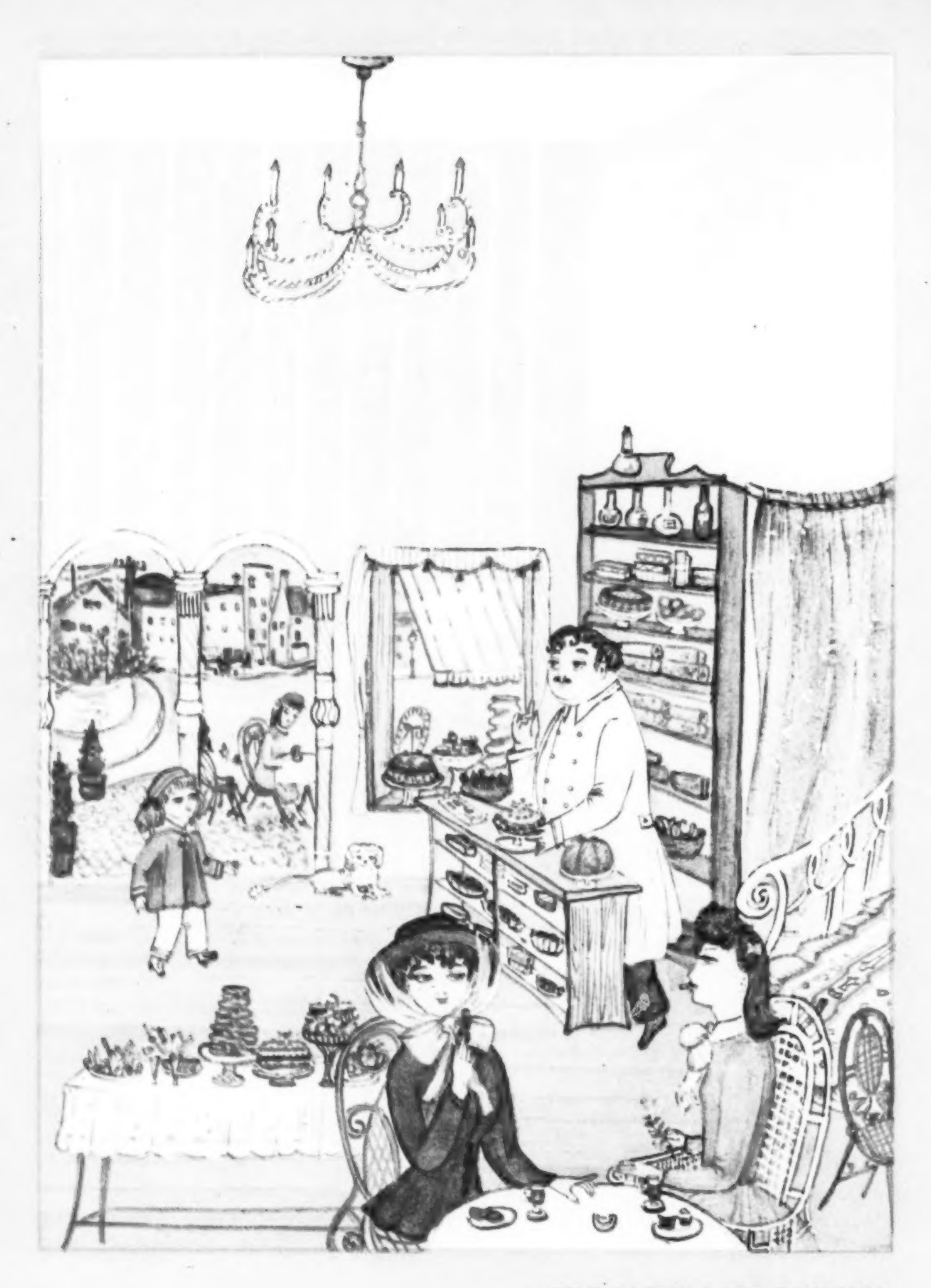
BELE BACHEM, DER SCHUSTER



BELE BACHEM, DIE LÖWENBÄNDIGERIN



BELE BACHEM, DIE MUSIKERFAMILIE



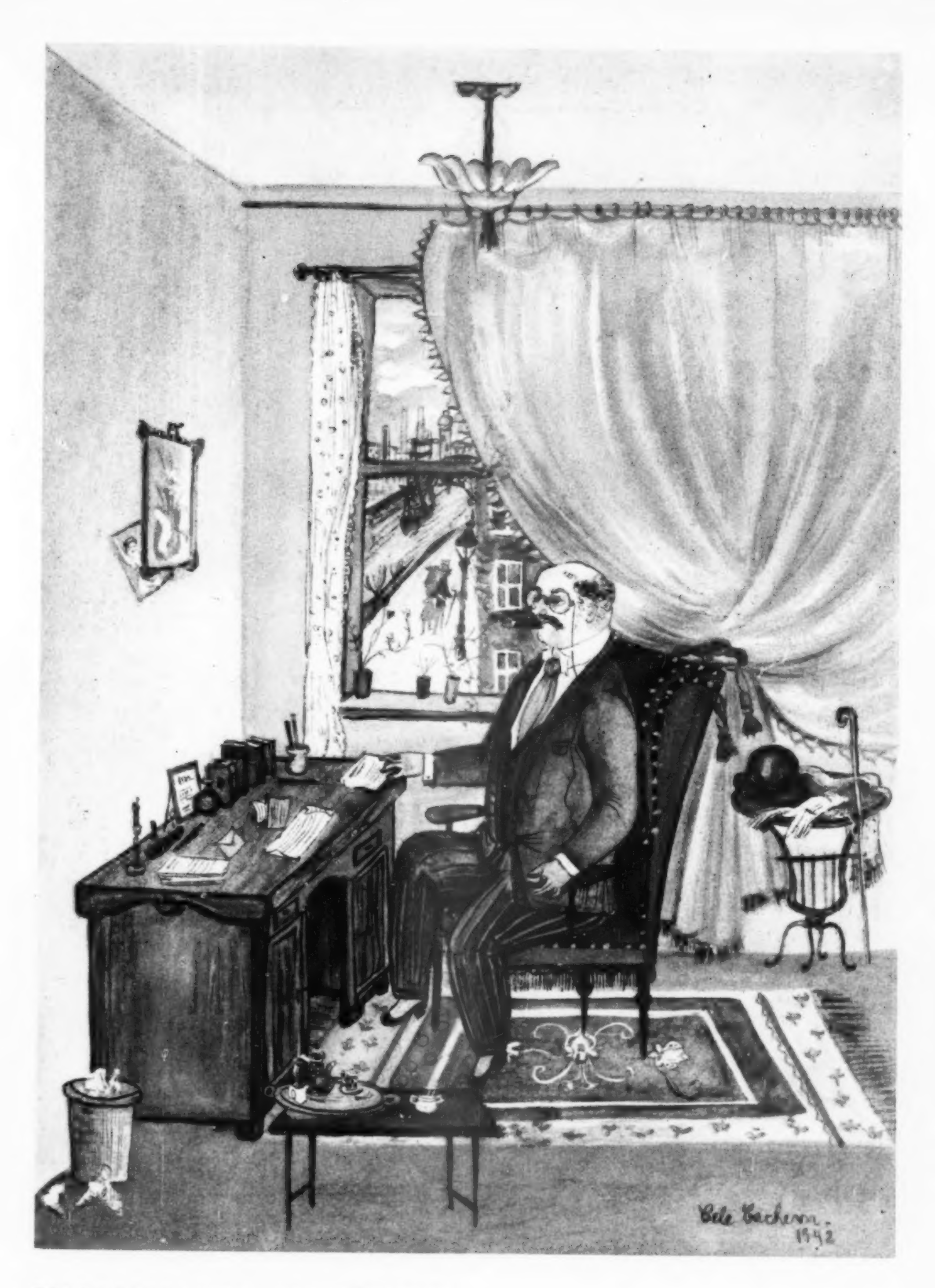
BELE BACHEM, DER KONDITOR



BELE BACHEM, DER MALER



BELE BACHEM, DIE BLUMENBINDERINNEN



BELE BACHEM, DER BÜRGERMEISTER



BELE BACHEM, DER BAUER



KURT GERSTENBERG

DIE FRESKEN TIEPOLOS

IN DER RESIDENZ ZU WÜRZBURG

Das große Fresko Tiepolos im Treppenhaus steht nicht in Verbindung mit der Wanddekoration, die erst im Stil Louis XVI. hinzukam, wohl aber sind ihm die Bedingungen im großen durch die Architektur Neumanns angewiesen. Der Mittellauf der Treppe führt zur halben Höhe, die beidseitig in entgegengesetzter Richtung anschließenden Läufe lassen über den das ganze Treppenhaus umziehenden Wandelgang in die Türen des Weißen Saales gelangen. Eine Treppe ist immer Durchgangsraum, im Nacheinander wird sie erlebt. Aus diesen Voraussetzungen, die andern Malern Last und Hindernis gewesen wären, hat Tiepolo noch Vorteil zu schlagen gewußt. Der Inhalt der gewaltigen Deckenfläche ist erfüllt von Bewegungsenergien, die überall schon durch die rhythmisch großartige Verteilung farbiger Wolkenmassen zu lebendiger Wirkung gebracht sind. Die dynamische Grundhaltung wird in einer Art sammelnden Nacheinanders des Geschehens im dargestellten Götterhimmel zu suggestivem Eindruck gebracht. Wer die Treppe hinansteigt, sieht in scheinbar höchster Höhe Apollo über seinem Rundtempel schweben, Mars und Venus auf einer erdennahen dunklen Wolke daherfahren. In dem weiten Wolkenraum dazwischen führen Genien und Putten die Sonnenpferde herbei, schirren sie an und holen den Sonnenwagen: es gilt einen neuen Ruhmestag zu beginnen. Mit der Wendung der Treppe wird deutlich, warum dies Leben im Götterhimmel erwacht. Der Ruhm des kunstsinnigen Bischofs Greiffenklau als des Vollenders der Residenz in Würzburg wird aller Welt kundgetan. Genien tragen sein lorbeerbekränztes Bildnis aufwärts, und die Herrlichkeit seines Purpurs überschattet die an der Mitte der Wand zwischen reichbewegten Gruppen vornehm gelassen thronende Europa. Der Gedanke, ein Stück diesseitige Welt in die mythologischen Phantasiebereiche einzu-

Obige Zeichnung: G. B. Tiepolo: Der Baumeister Balthasar Neumann



weben, ist die Wandlung einer dem christlichen Wunderglauben entnommenen Vorstellung: von Engelscharen durch die Lüfte getragene Marienbilder waren dem Zeitalter und seiner Malerei vertraut. Dennoch ist es künstlerisch von hoher Originalität, wie Tiepolo das an sich kleine Motiv durch die Umgebung mit Figuren in machtvoll auszackender Gesamtsilhouette und nicht zuletzt durch die prachtvolle Farbigkeit des den Blick sogleich fesselnden Purpurrot und Weiß im weithin wallenden Mantel bedeutend gemacht hat.
Merkur eilt mit der Ruhmesbotschaft empor. Ein Zeigen, Weisen und Aufmerksamwerden erfüllt den olympischen Himmel beim Aufbruch des Sonnengottes. Aber auch auf Erden ist Greiffenklaus Ruhm weitergedrungen und erfüllt alle vier damals bekannten Erdteile. Der Wandelgang um das Treppenhaus erlaubte es, am unteren Rande über dem Gesims breite Friesstreifen zu malen, die mit einem Phantasiereichtum ohnegleichen in geistreich und überraschend lebendig geballten Figurengruppen Leben und Treiben der Erdteile bildhafte Gegenwart werden lassen. Europa wird wesentlich durch die zum Bau der Residenz und seiner Ausgestaltung versammelte Künstlerschaft repräsentiert. Als allegorische Gestalt wird sie durch den breitfallenden Goldbrokat über einem grünrosa changierendem Seidengewand zur beherrschenden Figur des Frieses gemacht und mythologisch verbrämt durch das mächtige Stierhaupt, zwischen dessen Hörnern ihre Zepterhand liegt. In scharfer Diagonale zu ihrer Figur kniet die Allegorie der Malerei, im Begriff, mit dem Pinsel auf der Erdkugel vor ihr grade die Lage Würzburgs zu tupfen, indes ihre hingebende Verehrung aufwärts dem emporgetragenen Bildnis des Fürstbischofs nachströmt. Ein eindrucksvoller Bewegungszug führt von ihr hinauf bis in Arm und Flügel des Genius über dem Medaillon und weiter zu Merkur. Europa und die Malerei sind die einzigen allegorischen Gestalten in dieser Gesellschaft, alle anderen sind Bildnisse. Daß überhaupt nur die Malerei in der Lage sei, den Ruhmeshelden gebührend zu feiern, war Tiepolos Meinung. Man muß bis zu den Streitgesprächen der Renaissance, ob Malerei oder Dichtung den Vorrang habe, zurückgehen, um den Sinn dieser Figur der Malerei recht zu begreifen. Mit taktvoller Zurück-

Fresken aus dem Treppenhaus

haltung hat Tiepolo sich zusammen mit seinem Sohn Domenico nur hinter der plastischen Eckmuschel des Raumes aufragend dargestellt, seine Augen aber sind auf die Malerei gerichtet. Dazwischen schiebt sich der vorsprengende Braune, den ein frischer junger Offizier an der Trense hält. Sein festliches Rot leuchtet in der Nachbarschaft der hellseidenen Fahne und hebt den Tiefstehenden heraus neben dem Pagen, der als Begleitfigur der Malerei zugeordnet ist. Aufs Wirkungsvollste wird die Gruppe durch die Architektur dahinter zusammengefaßt. Lauter großflächige Formen und einfache Kuben, Pfeiler und Säulen wie der Block, auf dem Europa vor dem Gerüst sitzt (auch die Erdkugel wird man in diesem Zusammenhang nennen müssen), ordnen und begleiten ruhig-mächtig die vielteilige Bewegung der Figuren. Dieser vordringenden Architektur steht die zurückliegende der andern Hälfte des Europafrieses entgegen, wo ein durchbrochener Segmentgiebel die ganze Gesellschaft mit Nachdruck überklammert. Da ist zu Füßen Europas zunächst die Musikantenschar, die temperamentvoll, aber unfroh Noten prüft und probt, wie wenn sie eine neue Festkomposition soeben erst vor Augen bekommen hätte. Bratschist und Baßgeiger wie die beiden Sängerinnen sind deutlich italienische Künstler. Ob auch der jüngere Mann mit leidenschaftlichem Gesicht, gekleidet in den auffallenden weißgelben Mantel, der Truppe angehört? Er hat den Hut abgenommen und weist auf die Musiker hin. Ist es der Komponist? Und das Ganze dem Vorspiel in Hugo von Hofmannsthals „Ariadne auf Naxos" vorweggenommen? Bisher glaubte man den Bildhauer Johann Wolfgang von der Auvera in dieser Gestalt zu erblicken.

Abgesondert in einer vorderen Schicht ruht unbekümmert, den ruhig festen Blick ins Weite sendend, der Baumeister der Residenz, Balthasar Neumann. Das Violettbraun seiner Uniform mit breiten Silbertressen und weißem Bandelier gibt mit dem Erdbeerrot der Sängerin darüber einen raffinierten Klang, der durch die Benachbarung mit lauter stumpfen Tönen, dem Graubraun des Hundes, dem Olivgrün der Kanone und dem Grünblau des Reliefs herausgehoben wird. Dies Bildnis hat Tiepolo in einer flotten Rötelskizze mit etwas Weißhöhung auf blaugrauem Papier vorbereitet (Berlin). In nonchalanter Selbstsicherheit hat sich der hochwüchsige Mann auf getreppter Unterlage niedergelassen mit aufrechtem Oberkörper, die Linke auf die Hüfte gestützt. Ganz auf Licht und



Farbe empfunden ist die Studie. Das Glitzern der Silbertressen kann nicht geistreicher interpretiert werden. Auf dem Fresko ist der Kopf etwas schräg geneigt und die joviale Heiterkeit ist verlorengegangen. Unter die langen Beine des Obristen der Artillerie schob Tiepolo ein Kanonenrohr. In der Gesamtkomposition hat der vorn lagernde Mann mit seinem Hund eine besondere Funktion. Je tiefer hier die eine Schale herabgedrückt wird, desto leichter und höher schnellt die andere mit dem Bildnismedaillon empor. Die raumdurchgreifende Fülle der Figur aber und damit ihre kunstgeschichtliche Stellung wird deutlich, wenn man ihr Wilhelm Tischbeins Goethebildnis mit der dünnschichtigen Reliefpressung der Figur gegenüberstellt, die dem mageren Klassizismus ihrer Zeit Genüge tat.

In Friesstreifen von durchweg geringerer Höhe als das Europabild führen in rhythmisch steigender und fallender Bewegung die namentlich farbig wundervollen Gruppen der drei fremden Erdteile rings um die Wände, Asien und Afrika an den Längswänden und Amerika an der Europa gegenüberliegenden Schmalwand. Im Gipfel der rhythmischen Gruppierung erscheint jeweils die Personifikation des Erdteils selber, deren Aufgabe es ist, ihr zugedachte Bewunderung und Verehrung durch Hinweis auf den höheren weltdurchstrahlenden Ruhm Greiffenklaus abzulenken. Asia, auf dem breiten Rücken eines Elefanten reitend, weist auf die Huldigung Greiffenklaus wie auf einen neuen Stern, den Vertreter ihrer Völker in tiefer Proskynese verehren. In starken Gegensätzen wird das vielgestaltige Leben Asiens angedeutet, von der Tigerjagd über Händler mit chinesischen Waren bis zu der um die Altertümer des Landes — Astartefigur, Relief und Inschriften — versammelten Gruppe, die von ihrer Beschäftigung weg auf die huldigenden Männer vor Asia blickt. Afrika auf der andern Langseite des Treppenhauses sitzt auf einem lagernden Kamel und erblickt mit staunender Begrüßung den aufsteigenden Ruhm über Europa, indes Handelsleute, Karawanen und Nilschiffahrt die umgebenden Gruppen bilden, in die als reizvolle Akzente afrikanische Vögel und Tiere eingefügt sind. Schließlich erscheint auf der Schmalseite, Europa gegenüber, Amerika nackt mit indianischem Federschmuck auf einem gewaltigen Alligator und weist ihre Völker auf die Standarte Greiffenklaus als das Wahrzeichen der Gesittung und höheren Kultur.





Ein schier unerschöpflicher Einfallsreichtum ist in diesem Friesstreifen ausgeschüttet, der in seinem dichten Gefüge seine frühere Darstellung der vier Erdteile unter dem Siegeslauf der Sonne im Palazzo Clerici zu Mailand 1740 weit hinter sich läßt. Völkerkundliche Kenntnis wird in barocker Lust mit bunter Phantasiewelt gemischt. Auf landschaftliche Darstellung seiner Erdteile hat Tiepolo von vornherein verzichtet. Vor tiefliegenden weiten Horizonten erheben sich in eindrucksvollen Umrissen die vielen mächtigen Gestalten. Die lebhafte Mannigfaltigkeit in exotischen Typen und farbig reichen Kostümen der Erdteile zu erfinden und in immer neuen Farbmelodien zu gestalten, muß Tiepolo als Venezianer gereizt haben, denn aus dem Heranwogen des Orients erwuchs der Malerei Venedigs immer neue Erfrischung und Verfeinerung ihrer malerischen Gesinnung. Als kühner und großzügiger Verwalter verfügt Tiepolo nicht nur über das künstlerische Erbe der venezianischen, sondern der italienischen Barockmalerei überhaupt, von der den Raum von unten nach oben aufschließenden dynamisch-machtvollen Deckenmalerei Pietro da Cortonas an bis zu den illusionären Architekturperspektiven Andrea del Pozzos, deren Kenntnis er im Thronstufenbau des Deckengemäldes im Kaisersaal wie auf den Architekturen des Treppenhausfreskos beweist. Es bedarf bei ihm nicht der Überlegung, Figuren und Gruppen zu größter Machtentfaltung und Würde zu bringen, alles fließt unmittelbar aus seiner reichen Begabung mit der Neigung, die Gesamterscheinung leicht und heiter schwingen zu lassen. Tiepolo ist die letzte großdekorative Begabung Italiens, sein Element sind die gewaltigen Deckenflächen, die er belebt, ohne architektonische Gliederung nötig zu haben, einzig durch die schwungvolle Rhythmik, mit der er Licht und Farbenmassen verteilt. Auch darin erweist sich Tiepolo als Venezianer, denn aus der Nachbarschaft des Meeres scheint seine Malerei die großartige Freiheit und Weite gewonnen zu haben, die sie als beglückende Festlichkeit in der kraftvoll großartigen Gesamtrhythmik seiner Raumdekoration offenbart. Die Musikalität seiner farbigen Gestaltung ist so groß, daß man selbst der Kenntnis des Inhalts der Darstellung entraten könnte, ohne etwas von der hinreißenden Stimmungsgewalt dieser Raumkunst einzubüßen.

Fresken aus dem Treppenhaus

JORIS KARL HUYSMANS

DIE KREUZIGUNG DES MATTHIAS GRÜNEWALD

Ausgerenkt, fast aus den Schultern gerissen, schienen die Arme des Christus in ihrer ganzen Länge geknebelt durch die riemenartig gewundenen Muskeln. In bitterer Zerrung krachte die Achselhöhle, die weitgeöffneten Hände zückten wild ihre Finger, die dennoch segneten, in ihrer Haltung Gebete und Vorwürfe miteinander verwirrten; die Brüste zitterten in schweißigem Glanz, der Rumpf war gereift wie von Daubenbändern, infolge der Blähung des Rippengehäuses; die Fleischmassen schwollen auf, salpeterfarben und bläulich; übersprenkelt mit Flohbissen, wie mit Petersilie betupft, wie mit Nadeln zerstochen durch die Rutenspitzen, die unter der Haut abgebrochen waren und hier und dort sie splitterig spickten.
Die Stunde der bleichen Eitergewässer war gekommen; die strömende Seitenwunde rieselte dichter und überschwemmte die Hüfte mit einem Blut, das gedunkeltem Safte von Maulbeeren glich; rosiges Wasser der Adern, Molken, Gewässer gemahnend an trübe Moselweine schwitzten aus der Brust, näßten den Bauch, unter dem sich in beuliger Schlinge ein Leintuch wand; dann zerstießen die Kniee, mit Gewalt zusammengedrängt, sich die Scheiben, und die gewundenen Beine schweiften sich bis zu den Füßen, die tief in Verwesung austrieben und grünten in Strömen von Blut. Diese Füße, schwammig und geronnen, waren ein Schrecken; das Fleisch trieb sprießend auf, schwoll über den Nagelkopf, und die gefalteten Zehen widersprachen mit ihren Verwünschungen der flehenden Geste der Hände, erkrallten sich fast mit dem blauen Horn ihrer Nägel den ockerfarbenen Boden, den Eisen durchsättigte wie die purpurne Erde des thüringischen Landes.
Über diesem ausbrechenden Leichnam erschien ungeheuer und voller Aufruhr das Haupt; umkreist von einer wirren Dornenkrone hing es ausgemergelt herab, öffnete es kaum ein gebrochenes Auge, in welchem ein Blick des Schmerzes und der Schrecknis noch schauderte; das Antlitz hügelig, die Stirne geebnet, die Wangen verdorrt; alle Züge weinten in der Zerstörung, während der Mund mit seinem Kiefer, den scheußlich schütternder Starrkrampf preßte, sich lachend entsiegelte.
Grauenvoll war die Marterung gewesen. Der Todeskampf hatte die munteren Henker in Schrecken und Flucht gejagt.
Jetzt schien das Kreuz unter dem Himmel von nächtigem Blau sich ganz niedrig fast auf den flachen Boden hinzuschichten, mit seiner Wache von zwei Gestalten, die sich dem Christus zur Seite hielten: die eine die Jungfrau, bedeckt mit einer Kapuze vom Rosa verwässerten Blutes, die in steifen Wellen auf ein Kleid von mattem Azur mit langen Falten fiel; die Jungfrau streng und bleich, tränenverdunsen, starren Auges schluchzend, die Nägel vergrabend in den Fingern — die andere Gestalt Sankt Johannes, eine Art von Vagabunden, von sonnverbranntem schwäbischem Bauernknorz, von hoher Statur, den Bart in Hobelspänchen verkräuselt, gekleidet in steife, breitflächige Stoffe, die wie aus Baumrinde geschnitten waren, in einem scharlachfarbenen Rock und einem Mantel gelb wie Gemsleder, dessen Futter, an den Ärmeln gestülpt, ins fiebrische Gelb unreifer Zitronen stach. Erschöpft von Tränen, aber widerstandsfähiger als Maria, die trotz aufrechter Haltung zerbrochen ist und niedergeworfen, faltet er die Hände, in mächtigem Schwung bäumt er sich auf zu dem Leichnam, den er mit roten umdünsteten Augen betrachtet, schreit er würgend, erstickend im Aufruhr der heiser verdumpften Kehle.
Wie war man vor diesem Kalvarienberge, den Blut besudelt, den Tränen durchweichen, jenen milden Golgathas entrückt, mit welchen die Kirche seit der Renaissance sich umgab. Dieser Christus im Starrkrampf war nicht der Christus der Reichen, der galiläische Adonis, der gepflegte gesunde Schönling, der Zierjunge mit rötlichen Locken und gescheiteltem Bart, mit faden Edelingszügen, den seit vierhundert Jahren die Getreuen verehren. Dies war der Christ des heiligen Justinus, des heiligen Basilius, des heiligen Cyrillus,

des Tertullian, der Christ aus den ersten Jahrhunderten der Kirche, ein Christus, häßlich und gewöhnlich, weil er die ganze Summe der Sünden auf sich nahm und aus Demut in die verworfenste Gestalt sich kleidete. Es war der Christ der Armen, er, der sich den Elendesten gleichgestellt, zu deren Erlösung er kam, den Entwürdigten und den Bettlern, allen, gegen deren Häßlichkeit und Armseligkeit die Feigheit des Menschen ergrimmt; und es war auch der menschlichste Christ, schwach und betrübt im Fleische, verlassen vom Vater, der sich ins Mittel legte erst als kein neuer Schmerz mehr zu erdenken war; der Christ, dem einzig die Mutter noch beistand, die er mit kindlichem Schrei hatte rufen müssen, wie alle es tun, die man martert, eine Mutter, ohnmächtig, zur Hilfe nicht nütze.

Kraft letzter Demut, daran war nicht zu zweifeln, hatte er es ertragen, daß die Passion sich nicht hinausschwang über die Spannweite, die den Sinnen zugänglich ist; gehorsam den unerforschlichsten Ratschlüssen, hatte er sich darein gefügt, daß mit den Backenstreichen und Rutenschlägen, mit Schimpf und Bespeichelung, mit all diesen Raubzügen des Leidens sein göttlicher Lauf gleichsam unterbrochen ward, bis hin zu den entsetzlichen Schmerzen endloser Agonie. So hatte er besser dulden können, hatte er röcheln, verrecken können wie ein Strauchdieb, wie ein Hund in Schmutz und Niedrigkeit, da er im Abstieg bis ans Ende ging, bis zur Schmach der Verwesung, bis zum letzten eitrigen Schimpf.

Sicherlich, niemals noch war der Naturalismus in gleiche Gegenstände geschlüpft; niemals hatte ein Maler auf diese Art das göttliche Beinhaus gebaut und so brutal seinen Pinsel in die Paletten der inneren Gewässer, in die blutrünstigen Näpfe der Wundlöcher getaucht. Es war maßlos und schrecklich. Grünewald war der Besessenste unter den Realisten; doch wenn man diesen Erlöser des Rinnsteins, diesen Gott der Morgue betrachtete, dann änderte sich das Bild. Aus diesem verschwärten Haupt sickerte ein Leuchten; ein übermenschlicher Ausdruck verklärte den Wundbrand des Fleisches, die Verkrampfung der Züge. Dieses verquollene Aas war eines Gottes Aas, und ohne Aureole, ohne Nimbus, in dem einfachen Aufputz dieser zerzausten, mit roten Körnern von verspritztem Blut übersäten Krone erschien Jesus in seiner himmlisch erhobenen Wesentlichkeit, zwischen der niedergeschmetterten tränentrunkenen Jungfrau und einem heiligen Johannes, dessen verkalkte Augen keine Träne mehr aufzuschmelzen vermochte.

Diese zunächst so gewöhnlichen Gesichter strahlten und schimmerten, umgestaltet durch unerhörten seelischen Überschwang. Da war kein Strauchdieb mehr, kein ärmliches Weib, kein Bauernknorz; da waren überirdische Wesen versammelt um einen Gott.

Grünewald war der Besessenste unter den Idealisten. Niemals hatte ein Maler so großartig die Höhe überstellt und sich mit solcher Entschlossenheit vom Gipfel der Seele in den verschwingenden Kreis eines Himmels geschnellt. Er war bis zu den beiden Extremen gegangen, und er hatte, triumphierend im Kot, die feinsten Minzen der Liebe, die schärfsten Essenzen der Tränen destilliert. Auf dieser Leinewand offenbarte sich das Meisterwerk bedrängter Kunst, die unter dem Geheiße steht, das Unsichtbare und das Greifbare wiederzugeben, die tränenverschwemmte Unsauberkeit des Körpers zu bekunden, die unendliche Not der Seele ins Erhabene zu steigern.

Aus: „Joris Karl Huysmans, Tief unten" (Là bas); deutsch von Victor Henning-Pfannkuche. Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924.



AN DIE ZEIT

Zwischen dem Staube der Schlacht, den die Wiesen schon ehe getrunken,
und dem scharfen Gewölk, das sie noch heute verletzt,
zwischen den Häuptern, die längst auf die blutigen Schilde gesunken,
und dem Sinken der Fahnen von einst und jetzt,

wieviel unzählbare Zeit, wie viele Stunden, in Schauer
rieselnder Asche getaucht oder regenverweint,
wieviel Tage vertan, wie viele Jahre der Trauer,
wieviel Schatten verweht, unseren Schatten vereint!

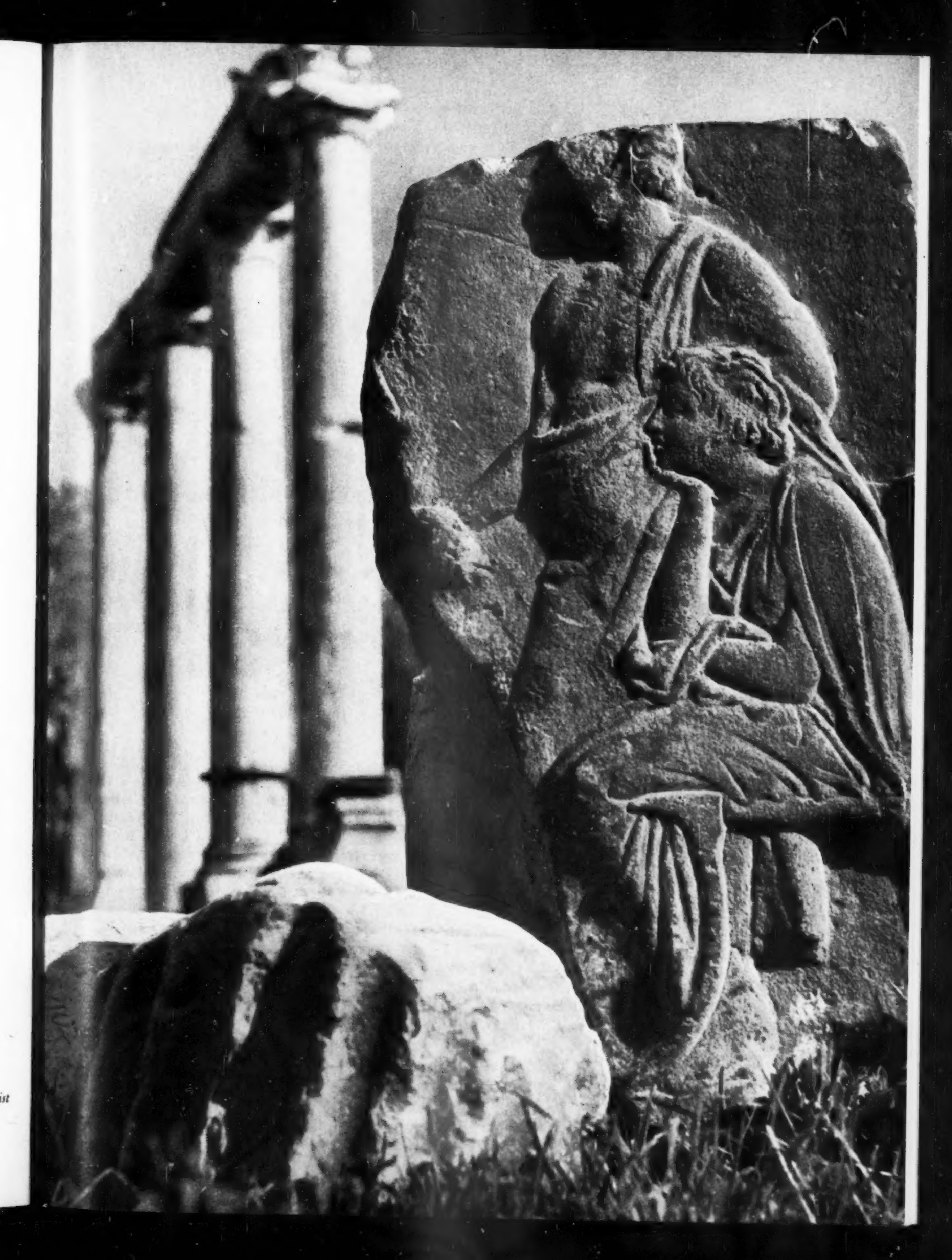
War denn, was war, nicht für immer? Und geht nun die Klage
nicht um Künftiges fast? Waren die Tage nicht wie
ganze Leben? Waren die Nachmittage
nicht wie Leben im Leben und endlos wie sie

und vergingen doch fast wie im Traume? War denn nicht immer
wieder zu Ende, was kaum erst begann?
Um das Vergangene hörst Du noch den Wind durch die Zimmer
weinen, doch schattenhaft drängt neuer Abschied heran.

Hat Dir nicht auch, was erst kommen soll, längst schon Abschied gewunken?
Welkt nicht Dein Kranz, auf die noch lebende Schläfe gesetzt,
Haupt zwischen allen den Häuptern, die schon auf die Schilde gesunken,
zwischen dem Sinken der Fahnen von einst und jetzt!

ALEXANDER LERNET-HOLENIA 1944

Relief auf der Akropolis, Photo List





STILLEBEN MIT KERZEN

DER MALER
MAX BECKMANN

Nach einer langen Pause von fast anderthalb Jahrzehnten wird der deutschen Öffentlichkeit wieder ein Überblick über das Schaffen eines Malers gegeben, in dem die kunstinteressierte Welt längst eine der stärksten Potenzen der deutschen, wenn nicht der europäischen Kunst sieht. Die Galerie Günther Franke in München stellt in zwei Ausstellungen das gemalte Werk Max Beckmanns zur Diskussion. Zunächst wurden die Bilder gezeigt, die während der Jahre 1934 bis 1937 in Berlin und in den anschließenden Jahren entstanden sind, die der dem Hitleregime verhaßte Maler in Amsterdam verbrachte. In einer zweiten Ausstellung sind jetzt Beckmanns Bilder aus seinen Frankfurter und Pariser Jahren (1917—1932) versammelt. Es fehlen also nur die vor dem ersten Weltkriege gemalten Bilder des frühreifen Corinthschülers, in dem man um 1906, als er für ein großes Bild „Junge Männer am Meer" den Florenzpreis des Deutschen Künstlerbundes erhielt, ein viel verheißendes Talent sah. Wären diese frühen Bilder mitausgestellt, wie 1928 in der Mannheimer Kunsthalle, so stünden sie keineswegs so beziehungslos im Gesamtwerk, wie das auf den ersten Blick erscheinen möchte. Man würde zum mindesten schon in den frühen Bildern — Riesenformaten mit mythischen Themen, Versuche, Katastrophen wie das Erdbeben von Messina, den Untergang der „Titanic" in Monumentalgemälden zu gestalten — das Pathos erkennen, das auch aus den späteren Bildern spricht, den Drang, Realitäten der unmittelbaren Gegenwart bildnerisch zu gestalten. Beckmann wollte keine mit Gefühl befrachtete farbige Dekoration. Als Sanitäter des ersten Weltkrieges schrieb er 1915 in einem Brief: „Ich hoffe, allmählich immer einfacher zu werden, immer konzentrierter im Ausdruck, aber



ODYSSEUS UND KALYPSO

niemals, das weiß ich, werde ich das Volle, das Runde, das lebendig Pulsierende aufgeben, im Gegenteil, ich möchte es immer mehr steigern — das weißt du, was ich mit gesteigerter Rundheit meine: keine Arabesken, keine Kalligraphie, sondern Fülle und Plastik."

Die Begegnung mit dem Krieg gab Beckmann nicht das Thema. Er hat keine Kriegsbilder mit Soldaten und Kanonen gemalt. Im August 1914 radierte er eine verweinte Frau; sie preßt das zerknüllte Taschentuch an die vom Schmerz ausgebrannten Augen. Aber was er im Kriegsdienst, zu Hause im eigenen Land und nach der Niederlage erlebt, hat ihn von Grund aus aufgewühlt. An den Erschütterungen wuchs die bildnerische Kraft. „Mein Lebenswille", schrieb Beckmann im Sanitäterrock an seine Frau, „ist augenblicklich stärker als je, trotzdem ich schon furchtbare Sachen miterlebt habe und selbst schon einigemal mit gestorben bin. Aber je öfter man stirbt, um so intensiver lebt man. Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr." Und ein andermal: „Bis auf den letzten Tropfen muß alles, was an Formvorstellung in mir lebt, raus aus mir, dann wird es mir ein Genuß sein, diese verfluchte Quälerei loszuwerden." Ein großes Talent ließ sich vom Höllengeist der Zeitläufte quälen, verschrieb sich den grausamen Tatsachen, strebte zu einem „Naturalismus gegen das eigene Ich", zur „Sachlichkeit der inneren Gesichte". Das rhetorische Pathos seiner Anfänge mochte Beckmann nun seltsam gespenstig erscheinen. Er packte fester zu, um sich der Bestürzung zu erwehren. Scharfe Umrisse, ein klar gestalteter Bildraum waren notwendig, um die inneren Gesichte in die Sphäre des Realen zu rücken. Die Zeittragödie ging als Clownerie und Karneval in Szene. Im Zwielicht von Traum und Realistik geistern in den Bildern Menschen mit schalen, stupiden, ausgeräumten Physiognomien, mit ungeschlachten Bewegungen. Eine rüde Gespensterwelt ist mit hartem Griff in das Sinnbild eines Zeitgehalts gepackt. Wirklich: gepackt — alles stößt sich eng im Raume, und mit fast physischer Gewalt prallt uns das Wüste entgegen.

Rein gegenständlich sind die Bilder der ersten Frankfurter Zeit (bis etwa 1926) gewiß nicht erfreulich. Vom Künstlerischen her gesehen aber ist dies Beckmanns heroische Zeit, ja ein Höhepunkt, wo er zu einer Intensität der Durchgestaltung gekommen ist, die er später in dem Maße kaum wieder erreicht hat, so viel stärker er auch im Koloristischen geworden ist. Hauptwerke jener Jahre werden in der Ausstellung gezeigt, die „Nacht" von 1919, „Fastnacht" von 1920, das „Trapez" von 1923, „Pierrette und Clown" von 1925, Bildnisse und Stilleben. Man mag sagen, das Kolorit lasse unbefriedigend, die Bilder seien mehr illuminiert als gemalt. Als Ausweise für einen großen Maler können diese Bilder gewiß nicht gelten. Aber sie sind voller Figur. Sie bezeugen einen großen Gestalter.

Um 1925 löst sich die verkrampfte koloristische Hülle. Es ist nicht nur ein neuer Raumstil gewonnen. Ungleich reicher und prunkvoller ist nun Beckmann in der Farbe geworden, in den Stilleben, Landschaften, dann in den Pariser Bildern, von denen die „Gestürzten Kerzen", „Der Wels", „Fastnacht" (alle 1930) und „Das Bad" von 1931 gezeigt werden.

Auch in den neuen Bildern der Berliner und Amsterdamer Jahre erkennen wir den Beckmann von einst wieder. Die aggressive Note ist auch in vielen der neuen Gemälde geblieben. Viel von der Qual ist noch da, und der harte Zugriff ist auch da noch spürbar, wo Beckmann stille, friedliche Gegenstände darstellt. In Gemälden wie der „Damenkapelle", dem „Zirkuswagen" von 1940, dem „Varieté" von 1942 ist die Parallele zu den früheren grausigen Traumgeburten sehr deutlich, zu den Bildern der Clownerie und des Karnevals. Auch in mythologischer Einkleidung, in dem Perseus-Triptychon, dem großartigen Bilde mit Odysseus und Kalypso von 1940, begegnen wir solchen Sinnbildern des Zeitgehalts.

Doch all das Wüste im Gegenständlichen ist durch ein prunkendes farbiges Gewand wie verklärt. Das kraftvolle Kolorit mit prächtigen Farbakkorden von unerhört leuchtendem Rot und Gelb mit Blau und Schwarz, mit üppig im schwarzen Gitterwerk stehenden vollen Rosa versöhnt mit dem rüden Stoff. Noch aber löst sich die Farbe schwer aus der in der Kontur verspannten Gegenständlichkeit. Die Dinge sind zumeist noch mit einem festen, entschiedenen Strich umgrenzt. Die Farbe ist fast immer schwer. Es gibt kaum sanft verschwebende Töne. Am freiesten aus der Farbe gestaltet Beckmann in seinen neuen Landschaften der holländischen Küste, in Bildern von Meer und Wolken, eines Parkweges, einer Regenbogenlandschaft, in der „Heimkehr" von 1941. Jedenfalls scheint ihn jetzt öfter die reine Lust am Malen zu befallen. Aber in dem Maße, in dem er koloristisch freier und lockerer geworden ist, ist er in der Komposition weniger straff und in der formalen Durchbildung weniger intensiv als früher.

HANS ECKSTEIN



MAX BECKMANN, TANZENDES PAAR



VOM GEIST DES FLEISCHES

IN DER MALEREI



ie allierten Mächte hatten in Rom eine Ausstellung von Meisterwerken des 15. bis 17. Jahrhunderts veranstaltet, die von den italienischen Kommunen dem Schutz des Vatikans anvertraut worden waren, um sie vor dem Kriegsgeschehen sicherzustellen. Die Ausstellung fand im Septembermonat 1944 im Palazzo Venezia statt — und diesmal hatte der wirkliche, der geistige Repräsentant Italiens vom Palazzo Venezia Besitz ergriffen: die Ausstellung fiel in das Ende der europäischen Tyrannis. Der Beginn des Krieges — sonderbare Verflechtung — war von einer verwandten Ausstellung begleitet: den geflüchteten Schätzen des Prado, die in ihrem Genfer Asyl — noch am Tage des Kriegsbeginns — dem Publikum offenstanden.

Die Ausstellung dient hier der Erörterung eines bisher nicht beachteten Problems: der Fleischlichkeit des Gegenständlichen im Gegensatz zu seiner Spiritualität. In der Ausstellung hängt Tizians himmlische und irdische Liebe: der Gegensatz drückt das eigentliche Thema dieser Untersuchung aus. Aber das frühe Bild Tizians stellt in Wirklichkeit den Gegensatz gar nicht dar. Denn die Tatsache, daß die eine Erscheinung bekleidet ist, ändert nichts daran, daß beide Erscheinungen von jener eigentümlichen Fleischlichkeit erfüllt sind, mit der wir uns beschäftigen wollen.

I.

Was ist gemeint? Sandro Botticelli (1444—1510) hat in seiner „Venus", Borghese Galerie, Rom, den weib-

lichen Körper nackt dargestellt. Das Bild entspricht der „Geburt der Venus" in den Uffizien in Florenz. Die Göttin der Liebe ist ähnlich wie auf den Cranachschen Bildern („Die Grazien") mit einem hauchdünnen Schleier umwoben, der aber nur lineare Bedeutung hat. Er modelliert das Fleisch nicht wie die attische Plastik durch das Gewand heraus, sondern ornamentiert es mit einer Kapuze. Aber selbst die Hand, die das herunterwallende Haar vor die Scham drückt, ist nicht die lüsterne Hand Tizians, Giorgiones oder Correggios. Es ist eine Linie: dasselbe gilt von der Hand, die den rechten Brustapfel verdeckt: der Körper ist ein Linienspiel, eine durchaus unsinnliche Spiritualisierung des Fleischlichen: vom Körper strahlt jene eigentümliche, sinnliche Magie nicht aus, die das Fleischliche auf geheimnisvolle Weise verwandelt, ja das Fleisch ist gar nicht „berührt", ein Zeichen, daß der Maler ein mittelalterlicher Spiritualist geblieben ist: Botticellis Entwicklung beweist es. Das Antlitz ist nicht weniger entsinnlicht. Es ist ein formvollendetes Oval, ein fast abstraktes Linienmaß, in dem aber selbst nichts Sinnliches vorgeht. Diese Venus drückt Trauer und nicht Wollust aus.

2.

In der Ausstellung findet sich eine Fülle von derartigen, durch das Zeichnerische bestimmten, unfleischlichen Bildwerken: die hervorstechendsten sind die „Flagellation" und die „Madonna mit dem Kind zwischen zwei Engeln" des Piero della Francesca (1416 bis 1492), der auch hier wieder beweist, wie nahe er Càrrà und Picasso steht. Er unterstreicht die exakte Körperlichkeit der Figuren, ihre raumschöpferische Bedeutung. Aus gleichen Gründen scheiden aus: „Madonna mit Kind" des Ferraresen Cosma Tura (1430 bis 1495), Andrea Mantegnas „St. Georg" (1491 bis 1506), Raffaele Sanzios frühe „Sposalizio della Vergine", S. Girolamos (1480—1548) „Tobias und der Engel". Aber auch Tintoretto (1518—1594) und El Greco (1547—1614) fallen darunter.

Es gibt eine Gruppe von Malern, wo die Einordnung zweifelhaft wird: das ist bei der „Verkündigung" (La vergine annunciata) des Antonello da Messina (1430 bis 1479) und bei Caravaggio der Fall (1573—1610). Selbst ein so früher Maler wie Masolino da Penicola (1384—1445) läßt Zweifel offen: die Maria in seiner „Himmelfahrt" atmet eine beinahe gewöhnliche, fleischliche Erdennähe, und daran ändert auch die Mandorla der Engelsfiguren nichts. Schon die Aufzählung beweist, daß es sich hier nicht darum handelt, Werte gegeneinander auszuspielen. Es geht um eine verschiedene Einstellung zum Diesseits. In beiden Fällen wird das Diesseits geistig interpretiert, denn auch die sinnlichste Verkörperung des Sinnlichen ist Ausdruck des Geistigen: und gerade diese merkwürdige Vermischung von Geist und Sinnlichkeit bildet das eigentlich Rätselhafte der Hochrenaissance. Das, was wir ausscheiden, ist die abstrakte Malerei, ganz gleich, ob sie sich am sinnlichen Gegenstand, am Bild- oder abstrakten Körper (Kubus) oder Architektur entzündet, obschon, ein sonderbarer Widerspruch, mit sinnlichen Mitteln ein Unsinnliches wiedergegeben wird: das „Sinnliche", das von den naturalistischen Malern ausgedrückt wird, ist nicht das Sinnliche im allgemeinen, sondern das, was „sinnlich" in der Volkssprache heißt: ein sinnlicher Mensch, eine sinnliche Frau.

Die Tönungen wechseln- und die Darstellungsintensität schwankt zwischen der zartesten Andeutung und der gröbsten Verdichtung. Die Ausstellung enthält keineswegs die besten Beispiele für das hier Gesuchte. Aber es genügt, um das Problem zu veranschaulichen.

3.

Raffaels „La Fornarina" rechnet zu seinen späten Werken. Es gilt als das Porträt seiner Geliebten. Diese „Venus" ist nicht in ihrem ganzen Körper wiedergegeben, wie diejenigen Botticellis, Tizians oder Giorgiones, sondern im verlängerten Brustbild. Sie ist bis zur Brust entblößt, darunter bekleidet. Doch diese Bekleidung dient als Hintergrund der fleischlichen Hände, die unter der Brust und zwischen den Knien ruhen. Das Haar ist wie bei Botticelli kunstvoll frisiert. Das volle, mandelförmige Auge, die starke Nase, der weiche Mund, die freie, wohlgebildete Brust werden vom Auge des Malers genossen und sind, bei aller stilistischen Durchformung, alleiniger Gegenstand des Bildes: Ihr Fleisch ist Fleisch von dieser Erde. Man ahnt, wie dieser Körper atmet, liebt, sich in der Wollust gibt, schläft und erwacht, schwitzt und dünstet, leuchtet und überwältigt, es ist die Beredsamkeit, die Verherrlichung des Fleisches selbst und nicht eine Idee von Fleisch: Man wende nun nicht ein, daß daran die entwickelte Technik schuld sei. Wir finden diesen Sinn fürs Fleischliche — freilich auf einer gewöhnlicheren Stufe — schon bei Fra Filippo Lippi (1406—1469), dessen „Maria mit dem Kind" durchaus die fleischliche Wärme des Mutter-Kindverhältnisses offenbart. Weitaus spätere Maler wie Tintoretto, vollständig

aber Michelangelo und El Greco besitzen diesen Sinn für das Prächtig-Tierische des Fleischlichen nicht. Dieser Sinn ist aber auch nicht Folge größeren Realismus. Wie der Vergleich einer Tizianischen und Rembrandtschen Venus enthüllt, ist Tizian durchaus linear, unrealistisch, stilisiert und sozusagen „abstrakt" gegenüber dem Niederländer. Dasselbe läßt sich natürlich von Raffael sagen, ja noch in weit höherem Maße. Nun liegt aber der Reiz Raffaels vielmehr im Linear-Formalen als im Gegenständlichen, das von der spanischen Malerei (Velazquez, Murillo) oder der niederländischen in all seiner saftigen Dinglichkeit weit intensiver ins Bild hereingeholt wird. Es ist ebensowenig gesagt, daß die abstrakte Linie das „Sinnliche" ausschließt: Frühkretische Fragmente, persische und indische Miniaturen, chinesische Tuschzeichnungen geben dem Sinnlichen mit abstrakten Mitteln den konkretesten Ausdruck.

Offenbar handelt es sich also um die Entdeckung einer bestimmten, eigentümlichen Sinnlichkeit in der Malerei, die ein neues Verhältnis zur Welt ausdrückt, im Gegensatz zum christlichen Lebensgefühl.

4.

Das zeigt sich bei Giorgione geradezu beispielhaft. Seine „La Tempesta", die zuerst 1530 erwähnt wird, hat der Wissenschaft zu den verschiedensten Deutungen Anlaß gegeben. Das schon von der Trauer des Verfalls überschattete Bild interessiert uns nur in zwei Partien: der Mann mit der Lampe im Bildvordergrund und die nackte Mutter, die ihr Kind nährt. Diese Gestalt hat das volle, saftige, ein wenig verbrauchte, nicht mehr jungfräuliche Fleisch der Ehefrau: der satte, alltägliche, nährende Demetergeruch des Ehebetts wärmt diesen Schoß: das rechte Bein ist hochgestellt, das linke greift nach vorn aus. Die Scham wird sichtbar: der Kopf wirkt gegenüber der massigen Wucht des Unterleibs beinahe zart, unansehnlich, und es ist auch nicht das Antlitz, das überzeugt, sondern die stillende Brust und der Schoß, der seine Erfüllung gefunden hat. Die Frau zeigt ganz die sorglose, schamfreie Haltung der Mutter, die ihres Körpers gewiß ist. Gegen diese kompakte Mütterlichkeit wirkt der junge Herr beinahe schmal, delikat, mager. Aber das Gesicht belehrt uns eines Besseren: Es schimmert bronzen und ist zur Seite geneigt, der Frau zu: es ist nämlich kein gelehrtes, sondern ein sinnliches Gesicht, das eines ausdrückt: Männlichkeit. Die Funktion des Mannes als Geschlechtswesen schlechthin, gegenüber der Funktion der Frau als Gebärerin. Dieser Mann führt sein Weib, ist so sehr Mann, daß er in dieser seiner irdischen Begrenzung klassisch und edel wirkt: Es ist der Mann, der besitzt, und nicht, wie in Giorgiones „Konzert", der Mann, der nach dem Körper verlangt: Nirgends scheint die Begrenztheit, die Melodik, die Kontrapunktik des sinnlichen Mann-Frauverhältnisses stärker angeschlagen als bei Giorgione.

5.

Tizians „Amor sacro e profano" (vor 1530) sagt weniger aus als Giorgione: die spätere „Venere che benda amore" (um 1565) glüht von der sinnlichen Durchschwängerung der Gesichter, die für das Barock dann so typisch geworden ist: der Amor, dessen Augen von Venus verbunden werden, schmiegt seinen fleischatmenden Körper in ihren Schoß: Sie ist bedeckt, aber die Brüste treten herausfordernd vor: die Sinnlichkeit offenbart sich im Mund, der polierten, feinmodellierten Nase, dem gelassenen, sinnlich passiven Antlitz. Es ist bereits die sinnliche Lady der englischen Porträtisten. Die zu ihr herüberflutende Schöne mit entblößter Brust, die bogenführende Figur im Hintergrund: sie alle spiegeln im Ausdruck, Mienenspiel, Teint und Farbe die von innen lodernde, sinnliche Begehrlichkeit, die in der Kompositon aber als Dokument, als Gesetz unseres Erdendaseins erscheint. Es wird nicht nach dem Darüber gefragt, nicht nach dem Sinn dieses Gesetzes; denn es liegt im Fleisch selbst. Da ist nichts zu verleugnen, nur zu bejahen.

6.

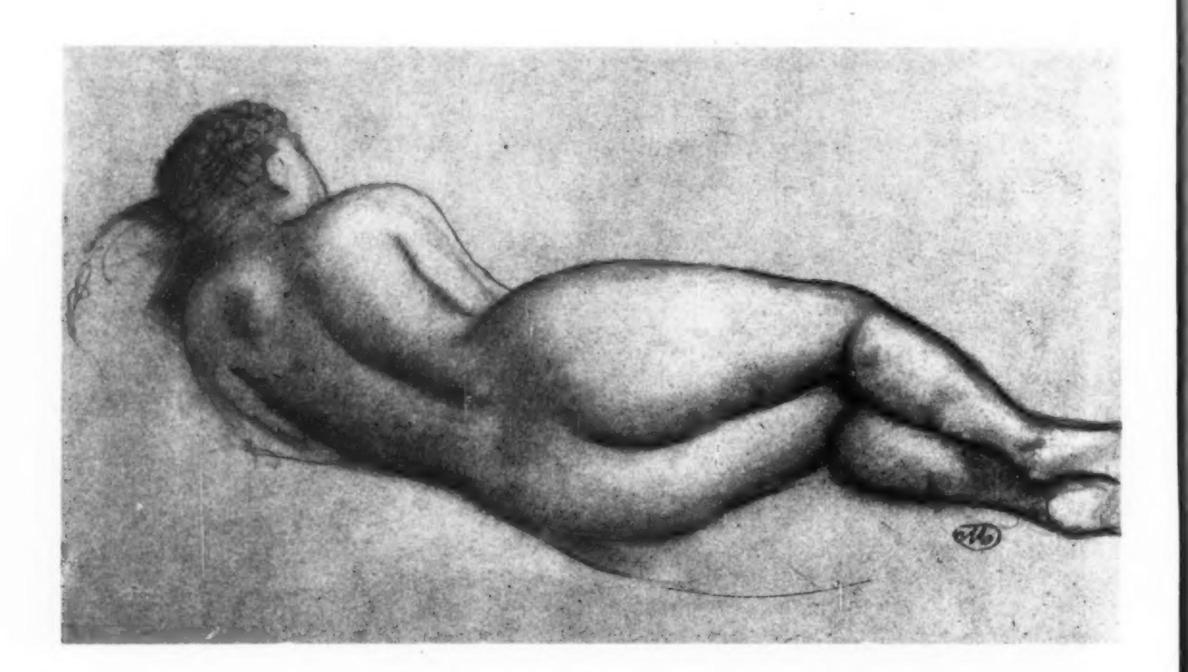
Diese Sinnlichkeit der Renaissance macht ihren eigenen Werdegang durch. Als ihr triumphalster Vertreter gilt Petrus Paulus Rubens (1577—1640), der in der Wiedergabe des Fleischlichen geradezu schwelgt: nun nicht als durchstimmter, harmonisch verfeinerter Körper, sondern als Volumen. Sein „Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt" ist ein frühes Werk und steht noch unter dem Einfluß Tizians. Aber es zeigt sich doch schon die Weiterführung und Veräußerlichung dieses Fleischerlebnisses, und zwar gerade im Faustulus und den spielenden Knaben. Die innere Glut des Fleischlichen, die bei Giorgione ihren Höhepunkt erreicht, verliert sich im äußeren Aufwande. Das beweist, daß bei den Malern der Renaissance das Fleischliche nicht nur entdeckt, sondern auch gebändigt, in sich selbst ausgewogen ist. Dieser Geist des Fleisches ist der Geist der Erde, derselbe Geist, den wir bei Alkaios, Sappho, Anakreon, viel stärker aber



TIZIAN, AUSSCHNITT AUS: „AMOR SACRO E PROFANO"

bei Theokrit, Stasichoros, kurz der antiken Idyllik wiederfinden: die Renaissance bildet den Hellenismus weiter, denn es vollzieht sich eine Wiedergeburt des antiken Liebeserlebnisses, das ein neues Verhältnis zur Erde ausdrückt, in ihrer edelsten Schöpfung, dem menschlichen Körper. Diesem Verhältnis fehlt die antike Unschuld: die Trauer des Fleischlichen, die im Christentum Wort und Verkündigung geworden ist, überschattet den unwiederholbaren Augenblick, der aller fleischlichen Erfüllung anhaftet. Wir sind bereits Menschen, die geschichtlich denken, die in der Zeit als der fliehenden Bewegung leben, und nicht im einmaligen Augenblick außer der Zeit wie der antike Künstler: dennoch bedeutet das „Fleischliche", das die Renaissance besingt, eine Offenbarung: Es läßt sich so wenig verleugnen wie das Ewige: Es ist ein erster Triumph der neuen Erde, die dann gesteigert und in unser modernes Lebensgefühl übersetzt, im französischen Impressionismus wiederkehrt: Giorgione hat uns nicht gelehrt, das Fleisch zu sehen, sondern den Geist der Erde, ihre sinnliche, körperliche Magie. (Die Frage berührt ein nicht weniger großes Problem: den Realismus etwa der russischen, der amerikanischen Literatur, in dem dies neue Verhältnis zur Erde schöpferisch weitergebildet und bis in die jüngste Zeit fortgepflanzt wird.)

EGON VIETTA



MAILLOL



E. SPULER, PYGMALION — HEUTE

ORGANISIERTES CHAOS

Auf der Freiburger Ausstellung von Meisterwerken mittelalterlicher Kunst zieht der Breisacher Altar alle Besucher in seinen Bann. Der Restaurator Paul Hübner hat dieses erstaunlichste Werk deutscher Holzplastik von seinem 6 mm dicken lehmfarbigen Ölanstrich (aus dem Jahre 1838) gereinigt und das ungefaßte Lindenholz, aus dem die verwirrende Formenfülle quillt, freigelegt. Nur die drei Hauptfiguren (Christus, Maria, Gottvater) sind unter Verzicht auf die sonst übliche Kreidegrundierung leicht bemalt, Augensterne, Brauen, Lippen und einige andere Stellen sparsam getönt. Das Gesprenge, das mit dem Schrein ohnehin keine organische Einheit bildet, ist fortgelassen worden.

Die Krönung Mariae, die den Mittelschrein füllt, geht in ihrer Grundauffassung bekanntlich auf die gleichgegenständliche Darstellung zurück, die Hans Baldung Grien zehn Jahre vorher für den Hochaltar des Freiburger Münster geschaffen hat: „das Höchste, was deutsche Malerei hervorgebracht", nach Jakob Burckhardts Behauptung.

Auch die früher — wegen des Monogramms H L (Hans Loy?) — dem Hans Leinberger zugeschriebene Krönung des Breisacher Altars stellt ein Höchstes dar. Ein Äußerstes ganz gewiß. Ein Äußerstes an Virtuosität, Überschwang und — Germanität.

Dem apollinischen Prinzip, das gerade damals nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland (Dürers Apostel, Vischer d. J.) triumphiert hat, setzt der Breisacher Altar das dionysische entgegen.

Wie asiatische Tropenluft weht es den Betrachter an. Nur mit Mühe behaupten sich die Figuren gegen die Vegetation der „plateresken" Arabesken, die sie mit urwaldhafter Üppigkeit zu ersticken drohen. Und die überlebensgroßen Gestalten selbst! Des Humanen im „klassischen" Sinne ermangeln sie völlig. Christus gleicht einer hinduistischen Tempelgottheit, nicht dem Erlöser der abendländischen Kirche. Der schwere Prunk seiner königlichen Insignien (Zepter und Krone) scheint zu lastend für die asthenische Beschaffenheit seines entblößten Oberkörpers. Noch befremdender ist Gottvater. Er balanciert auf dem linken Knie die Weltkugel, die jeden Augenblick abzustürzen droht. Sein wotanhafter Bart mit dem windbewegten Haargeringel übersteigert den Drang nach Ornamentalisierung aller Dinge ebensosehr wie das Gewandgefältel, das Maria spiralig umwogt. Das abstrakte Element des Ornamentalen paart sich mit dem Verismo, mit dem der Künstler bei den unter dem enganliegenden Gewand sich abzeichnenden Beinen Christi, bei dem Thorax des Christkönig oder den manieristisch gespreizten, an anatomischen Details überreichen Füßen auftrumpft.

Schwärme von Engelbübchen, die überall ihr oft humoriges Wesen treiben, erschweren noch weiter die „Schaubarkeit". Ein wahrer horror vacui herrscht: bis auf das letzte Plätzchen ist der große Raum mit schnörkelhaften Bildungen besetzt. Und noch einmal sättigt sich die ornamentale Phantasie des Künstlers, indem sie die Zone unter dem Dreipaß mit einem Geschlinge von Rankenwerk überspinnt.

*

Der Breisacher Altar (1523—1526) ist Zeugnis der überreifen spätgotischen Stilstufe, die man „protobarock" genannt hat, aber zugleich auch Offenbarung eines überzeitlichen Stilwillens der Deutschen, der schon im nordischen Band- und Flechtwerk zutage tritt, der in Jörg Zürns Hochaltar des Münsters zu Überlingen am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges wieder erwacht und auch in völlig säkularisierter Zeit sein Recht verlangt: in dem wunderlichen Berliner Justizgebäude des Otto Schmalz (1861—1906), welches „das Spiel der Komplikationen um seiner selbst willen" noch einmal wiederholt.

Dieser Stilwille deutet auf das ewige Chaos hin, das der deutschen Seele latent innewohnt. Man hat es bejaht in der trügerischen Zuversicht, es werde einen tanzenden Stern gebären. Bei Dürer und Goethe wird es gebändigt zum Segen. Nur organisiert hat es der Meister HL.

L. ZAHN

Eine allgemeine Besprechung der Freiburger Ausstellung mit Abbildungen folgt im nächsten Heft.

van Gogh, Caféhaus in Arles





VAN GOGH, SELBSTBILDNIS MIT PELZMÜTZE

ECCE HOMO

ZU EINEM SELBSTBILDNIS DES VINCENT VAN GOGH

„Kunst ist neue Kunde von der Wahrheit, die sich nicht anders ausdrücken läßt." . Ch. Morgan

Es ist vergeblich, in diesem Selbstbildnis Van Goghs nach ästhetischen Reizen und seinen künstlerischen Wirkungen suchen zu wollen. Weder die Klarheit einer Seele, noch die Kraft eines Geistes, deren Zusammenwirken allein jene Harmonie ergeben kann, die als eine „neue Kunde von der Wahrheit" wirken würde, teilen sich hier dem betrachtenden Auge mit. Stumpfes verschossenes Grün eines bäuerischen Mantels mit harten, unerbittlich abschließenden Konturen ist als dominierende Fläche in der Form fast eines Hügelumrisses gemalt. Es ist wie ein Golgathahügel, aus dessen Kuppe an Stelle der Kreuzigungsgruppe das wachsbleiche Selbstbildnis eines Leidenden, eines schon Verlorenen, eines sich selbst Opfernden, aufsteigt. Vielmehr: aufsteigen möchte. Denn die unbarmherzige Horizontale einer die Bildmitte füllenden dumpfroten Fläche, die wie ein Meer von Blut wirkt, verhindert den Aufstieg, verhindert die erlösende Freiheit des Menschengesichtes im Raum. Es bedürfte gar nicht mehr der schwarzen Fellmütze, die wie eine Dämonenpranke, tief in die Stirn greifend, auf diesem Schmerzenshaupt niederdrückend zu lasten scheint; bedürfte nicht mehr jener fühllosen Fläche brandigen Inkarnats, die wie ein Himmel nächtlicher Feuersbrünste die Höhe des Bildes beherrscht: die Horizontale gerinnenden Blutes geht ja quer durch das Gesicht, in dem die Augen, in deren Winkeln noch ihre Spur zu finden ist, an ihre Stelle treten, diese blauen, verzweifelten, ratlosen, sterbenswilligen Augen, die der Betrachter, der einmal sich mit ihrem Blick zu messen unternahm, nie mehr vergessen wird. Last, unerträgliche Last drückt die Komposition des Bildes mit ihren grausamen, völlig irrationalen Querflächen aus, für deren gefühlsmäßige Beurteilung es völlig gleichgültig ist, zu wissen, daß der Maler dieses Bildes von den Farbholzschnitten der Japaner mit ihren beherrschenden Flächen ungebrochener Farben starke formale Anregungen empfangen hatte. In diesem Bild ertrinkt jedes Vorbild, Erinnerung daran rührt nur an Äußeres, Wesensfernes. Man weiß, was der Verband, der das rechte Ohr umschließt, bedeutet. Van Gogh hatte sich in einem Anfall von Wahnsinn sein Ohr abgeschnitten, um es als „Andenken" im Etablissement der „Mère Chose" zu Arles für eines der dort beschäftigten Mädchen abzugeben. Das geschah im gleichen Jahre 1888, in dem Friedrich Nietzsche, den man ebensowohl einen Van Gogh der Philosophie nennen könnte, wie Van Gogh einen Nietzsche der Malerei, seine Briefe mit der Unterschrift „Der Gekreuzigte" in die Welt schickte. Aber auch dies zu wissen, wäre für das Verständnis dieses Selbstbildnisses nicht nötig, nicht einmal die klinische Ursache des Verbandes um das Ohr brauchte der Betrachter zu kennen. Er wüßte trotzdem nach einiger Versenkung in dieses Gesichtsbildnis alles, was es auszusagen hat. Die seelische Last, die der Mann, der das gemalt hat, zu bewältigen hatte, das Unaussprechbare seines Leidens an der Welt, an sich selbst, an der Ausweglosigkeit eines, der weiß, was für eine Macht und Hilfe der Glaube ist, und dennoch nicht oder nicht mehr ungebrochen glauben kann. Alle Linien ziehen nach unten. Die Horizontalen des Mundes, der Nasenöffnung, der Augen und noch der Mütze wiederholen die schwermütige Hügelform des Mantels. Nichts steigt auf in dem ganzen Bilde, als nur noch der Rauch aus der Pfeife, aber auch er hat die verräterische Farbenmischung der Hauttöne, und er steigt auf, wie Seifenblasen aufsteigen. Der Betrachter blickt in das Gesicht eines Gefangenen. Eines gefangenen Wolfes? Eines zum Sterben bereiten Opfertieres? Ecce Homo! sagt dieses Gesicht, so wie es der ersterbende Geist des Zeitgenossen Nietzsche aussprach. Die Kraft, die dennoch von ihm ausstrahlt, der Trost, den es dennoch seinem Gegenüber zu gewähren vermag, sind die Kraft und Trostfähigkeit eben des „Dennoch!" Die Haltung eines Menschen, der in solcher Verfassung von Not und Verzicht noch imstande ist, sich selbst zu malen... Zu malen das Bildnis eines Menschen, der um das Leid einer Zeit bereits zu wissen scheint, die einmal erst wirklich fähig sein wird, von innen heraus seine Malerei, diese Hieroglyphe der Verzweiflung, zu entziffern und, vielleicht, zu bejahen wie er.

L. E. Reindl



HANS BALDUNG GRIEN

BADISCHER KUNSTBESITZ - HEUTE

In dem Bestreben, Ordnung zu schaffen, ist es wesentlich, festzustellen, was uns geblieben ist. Das trifft für alle Gebiete zu, für das Materielle wie für das Geistige und so auch für den musealen Besitz. Dank der getroffenen Fürsorge und glücklicher Fügung sind die badischen Museen vor schweren Verlusten bewahrt geblieben, die dennoch an lokalem Kunstgut für manche Orte empfindlich sind.

Abgesehen von geringfügigen Schäden und Einbußen, wie sie in Kriegs- und Nachkriegszeiten unvermeidbar sind, blieben vollständig erhalten: Die Sammlungen und Bibliotheken der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Städtischen Kunsthalle Mannheim, des Augustinermuseums Freiburg, des Kurpfälzischen Museums Heidelberg, der Fürstl. Fürstenbergischen Galerie Donaueschingen, des Zeughausmuseums (Ethnographische Sammlung) Mannheim, des Städtischen Schmuckmuseums Pforzheim, des Rosgartenmuseums und der Wessenberg-Galerie Konstanz, der Cohen-Portheimstiftung Heidelberg und des Scheffelmuseums Karlsruhe. Das Mannheimer Theatermuseum, die Städtische Gemäldesammlung in Pforzheim sind ganz zerstört und ebenso das Pforzheimer Reuchlinmuseum mit Ausnahme der römischen Steindenkmäler. Besonders schwer hat das Mannheimer Schloßmuseum gelitten, das seinen besten Besitz gerettet hat, aber die vor- und frühgeschichtliche Sammlung, das Ausstattungsmobiliar, Zunftaltertümer und kunstgewerbliche Bestände verlor, darunter die schöne Uhrensammlung, die durch den Brand eines auswärtigen Depots vernichtet wurde. Im Badischen Landesmuseum Karlsruhe wird man in Zukunft von der einzigartigen Ofensammlung nur noch das Hauptstück von Hans Krauth bewundern. Die von der Spätgotik bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts reichende Folge der Zimmervertäfelungen, der größere Teil der antiken Skulpturen, darunter der bedeutende Marsyas, Mobiliar und prähistorische Bestände sind verbrannt. Vom Verkehrsmuseum der Technischen Hochschule blieb weniges verschont. Das Inventar von Schloß Favorit hat mit

seiner berühmten Keramiksammlung den Krieg fast vollzählig überstanden; in Schwetzingen kamen einige Möbel abhanden; die Gobelins, das wenige wertvolle Mobiliar und die Mehrzahl der Bilder aus Schloß Bruchsal sind gerettet. Da auch der ganze kirchliche Kunstbesitz erhalten blieb, sind alle diese Verluste — selbst wenn noch die z. T. totalen, z. T. beträchtlichen Schäden einzelner Heimat- und Ortsmuseen (z. B. Bruchsal, Stockach) in Betracht gezogen werden — gering und für den Gesamtbestand nicht allzu bedeutungsvoll.

Für die Museen ist wie überall das Raumproblem am schwierigsten, denn Räume sind unerläßlich für die Bewahrung, Erhaltung, Ordnung und nicht zuletzt für die Aktivierung des Kunst- und Kulturgutes. Unbeschädigt blieben von den größeren Komplexen nur das Gebäude des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg, zur Zeit vom American Red Cross belegt und daher für museale Arbeit nicht zur Verfügung, und das Haus der Ständigen Kunstausstellung in Baden-Baden, das von der Französischen Militärregierung benötigt wird. Die Sammlungen des Badischen Landesmuseums und des Städtischen Schloßmuseums sind heimatlos, da die Schlösser von Karlsruhe und Mannheim bis auf den Grund niederbrannten. Schwer getroffen ist auch die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, doch steht noch der sogenannte Thomabau. Das Städtische Wirtschaftsamt, das darin untergebracht ist, soll im Laufe dieses Herbstes verlegt werden, so daß Aussicht besteht, in sehr beschränktem Maße mit dem musealen Aufbau wieder beginnen zu können. Auch die Mannheimer Kunsthalle ist stark beschädigt, der Hauptbau jedoch wiederherzustellen, ein Flügel sogar benutzbar. In einem Saal werden wechselnd Ausstellungen aufgebaut. Ausgedehntere Veranstaltungen werden möglich sein, wenn das Standesamt, das in fünf anderen Museumsräumen eingerichtet wurde, anderweitig untergebracht sein wird. Für das Freiburger Augustinermuseum war die Situation ähnlich, doch konnten hier im Zusammenhang mit der großen Ausstellung „Meisterwerke mittelalterlicher Kunst in Baden" die wichtigsten Räume (Kirche, Kreuzgang und drei Säle) wiederhergestellt und von städtischen Ämtern freigemacht werden, so daß das Museum mit seinem wesentlichen Bestand wieder arbeitsfähig ist.

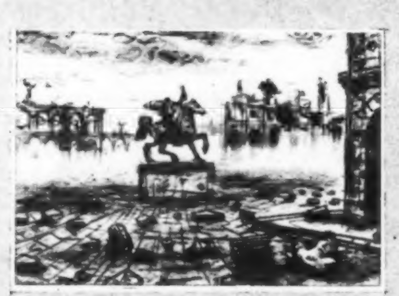
Wie sollen die Museen unter solchen Umständen ihrer öffentlichen Aufgabe gerecht werden? Der außerordentliche Besuch aller Ausstellungen beweist das große Bedürfnis, um nicht zu sagen den Hunger nach Kunst und bestätigt damit die Verpflichtung zu erhöhter Tätigkeit. Wir werden deshalb vorübergehend das stationäre Prinzip der Museen aufgeben müssen und, soweit das Material geeignet ist, Wanderausstellungen veranstalten, die wir auch für kleinere Städte, ja sogar für Dörfer vorbereiten. Dabei wird man nach den örtlichen Gegebenheiten, den Möglichkeiten des Transportes und allen den anderen Schwierigkeiten, wie sie heute üblich sind, entscheiden, ob für solche Ausstellungen Bilder oder graphische Arbeiten, Originale oder Reproduktionen geeignet und verwendbar sind. Die wesentlichen geistigen Werte, die die Museen bewahren, können so wieder wirksam werden und ihren sozialen, erzieherischen und nicht zuletzt auch sittlichen Sinn erfüllen.

DR. K. MARTIN



RENÉ SINTENIS

MODERNE KUNST


E. SPULER, NACH DEM ANGRIFF


K. HOFER, KOMPOSITION


EDGAR ENDE, DAS TUCH

Die deutsche Ausstellung, mit 239 Werken der Malerei, einer reichen Graphikschau und organisch angegliederten Werkkunstausstellung, war in der Hauptsache dem Schaffen jener deutschen Künstler gewidmet, deren Werke seit 1933 durch den Kulturterror des Nationalsozialismus aus dem Bewußtsein besonders der deutschen Jugend völlig verdrängt waren. Was kann z. B. ein heute Zwanzigjähriger, der nicht das Glück hatte, in seinem Elternhaus musische Anregung und Verbindung mit der Tradition der künstlerischen Entwicklungen zu finden, von den Expressionisten, von der Idee und den Zielen der „Brücke" oder des Bauhauskreises, von den Bestrebungen der Abstrakten oder der Surrealisten wissen? Die Konstanzer Ausstellung mußte einen solchen mit sich und den Problemen seines eigenen Lebens wahrlich schon schwer genug belasteten Menschen vor eine, ohne Führung und Erschließung kaum zu bewältigende Situation stellen. Sie konnte unmöglich schon nur das Bleibende, zeitlos Gültige aus der chaotischen Masse der umstrittenen Richtungen und Versuche in einer Schau von unangreifbarer Erlesenheit vereinigen. Die Veranstalter waren angesichts der fast unüberwindbaren Schwierigkeiten darauf angewiesen, das Erreichbare, in des Wortes rohestem Sinn, zusammenzubringen. Nicht immer konnte es das Gültigste sein. Ganze Gruppen wesentlicher Kräfte mußten entbehrt, manche Namen von repräsentativster Geltung übergangen werden. Marc, Feininger, Klee, Kokoschka, Beckmann etwa fehlten völlig. Andere waren oft mit nur einem nicht gerade besonders bezeichnenden Bild wenig aufschlußreich vertreten. Den Kern der Schau bildete das mit wirklich instruktiven Beispielen gezeigte Werk der Brücke-Generation mit Sonderräumen für Nolde, Schmitt-Rottluff, Rohlfs, Heckel, Dix und Karl Hofer, sowie Plastiken von Barlach und Käthe Kollwitz. Gegen den dynamischen, in Visionen heftiger Farbigkeit und ekstatischer Formgebung sich entladenden Expressionismus dieser Gruppe steht der kühle Konstruktivismus des wesentlich durch Oskar Schlemmer repräsentierten Bauhauskreises in fremder Unnahbarkeit; steht die weltanschauliche Spekulation der Abstrakten (Ackermann, Baumeister) in platonischer Entsagung.

Die Jüngeren, soweit sie nicht eklektizistisch die Entwicklung dort fortzuführen versuchen, wo sie seit 1933 abriß, lassen eine Neigung zu kultivierter, hauptsächlich von den französischen Impressionisten beeinflußter Farbigkeit und verinnerlichender Dinglichkeit erkennen. Ernste, stille Landschaften und Bildnisse (Mackctanz, Sepp Biehler, Elisabeth Mühlenweg,

IN KONSTANZ



SCHMIDT-ROTTLUFF, STILLEBEN



K. WESTPFAHL, MORGENSTUNDE



H. KUHN, OLYMPISCHE KOMPOSITION

Arnd Rebel), sublimierte Blumenstücke und Stilleben (Kuhn, Koenen-Bendixen), humorverträumte Impressionen von Masken und Kostümen (Erwin Spuler), verspielte, schon in surrealistische Bezirke überleitende Heiterkeiten (Geitlinger) sind geeignet, Vertrauen zu erwecken zur wenigstens vermittelnden Kraft einer Zwischengeneration, unter deren Fundamenten neue Kräfte des Nachwuchses keimen und sich zum Aufbruch bereiten können.

Mag es für den unbefangenen Besucher dieser Ausstellung nicht leicht gewesen sein, dem manchmal befremdenden Wechsel der Erscheinungen und Richtungen gegenüber einen klärenden Abstand zu finden, sie war doch, im Sinne der Veranstalter — für die Dr. Bruno Leiner, der Kulturdezernent der Stadt Konstanz, sprechen konnte —, ein erster Ausdruck des Willens zu positiver Leistung, zur reinigenden Klärung auf künstlerischem Gebiet und zur orientierenden Sammlung der schöpferischen Kräfte vor allem der Jugend. Von dieser aus gesehen, ist jede Ausstellung heute ein Beitrag zur Bewußtwerdung, zum Begreifen der Welt und des Ichs in der Welt, zur Diskussion zwischen Verstand, Vernunft und Gefühl, zum Kampf nicht zuletzt um Wiedergewinnung und Neubesitz des vielleicht schon verlorengeglaubten Erbes aus einer Vergangenheit, die noch wert war, gelebt zu werden.

Im Dienst solcher Aufgabe stand sehr betont auch die wesentlich kleinere, dafür aber sehr klare und klärende Ausstellung moderner französischer Malerei und Graphik, die gleichzeitig von der Besatzungsmacht als Beitrag zu den Konstanzer Kunstwochen eröffnet wurde. Ihr Ziel war durchaus, mit Beispielen von unbestrittener Gültigkeit Verständnis und Aufnahmebereitschaft für die Voraussetzungen und Ergebnisse der modernen französischen Kunst bei einem Publikum zu erzielen, das durch jahrelange Abgeschlossenheit des unvoreingenommenen Sehens entwöhnt wurde. Mit Werken von Utrillo, Dufy, Matisse, Bonnard, Marie Laurencin, de la Patellière, Marquet, Valadon, um nur die eindrücklichsten zu nennen, zeigte diese kleine erlesene Schau gesicherte Ergebnisse unter Verzicht auf zum Meinungsstreit herausfordernde Experimente und ermöglichte so die Gewinnung festen Standpunktes und realer Maßstäbe. Für den deutschen Gast war ihr bemerkenswertestes Ergebnis der Einblick in das organische Wachstum der französischen Malerei aus einer nie gewaltsam unterbrochenen, nie mutwillig durch eine Despotie von Bildungsphilistern in Frage gestellten, fruchtbaren Tradition.

L. E. REINDL

LUCIAN SCHERMAN

UND DAS MÜNCHENER MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

In Hanson, Massachusetts, starb wenige Monate vor Vollendung seines 82. Lebensjahres Lucian Scherman, der bis zu seiner Pensionierung im Oktober 1933 ordentlicher Professor für Völkerkunde Asiens an der Münchner Universität und Leiter des durch ihn zur Blüte gebrachten Museums für Völkerkunde war. Scherman stammte aus Breslau, wurde dort 1892 Privatdozent und 1916 nach München berufen. Seine wissenschaftliche Arbeit, die von einer eindringlichen Beschäftigung mit der indischen Philosophie ausging, galt vor allem der Geschichte des indischen Buddhismus. Wir verdanken Scherman die bis in die Jahre des ersten Weltkrieges fortgeführte und in fünfundzwanzig Jahrgängen vorliegende Orientalische Bibliographie.
Nachdem Scherman als Nachfolger von Max Buchner die Leitung der ethnographischen Sammlungen in München übernommen hatte, begab er sich 1910/11 auf ausgedehnte Studienreisen in Vorder- und Hinterindien, bei denen er für das Museum wertvolle Erwerbungen, besonders aus dem birmanischen Kulturkreise, machen konnte. Den Grundstock der Sammlungen bildeten die schon zu Ludwigs I. Zeiten erworbene sehr wertvolle Brasiliensammlung Spix und Martius und die Ausbeute des französischen Naturforschers Lamarepiquot aus Indien. Später kamen die Sammlungen des Herzogs von Leuchtenberg, Ph. Fr. v. Siebolds, die Ankäufe aus der Weltreise Max Buchners und zahlreiche Schenkungen hinzu. Dieses wertvolle Material aber war sehr ungenügend in düsteren Räumen über den Hofgartenarkaden untergebracht und konnte zum Teil überhaupt nicht ausgestellt werden. Der von Scherman eifrig betriebene, von der Regierung schließlich bewilligte Museumsneubau wurde durch den Ausbruch des Krieges 1914 vereitelt. So teilten Schermans Reformpläne das Schicksal mit denen Hugo von Tschudis für die Münchner Gemäldegalerie. Erst 1925/26 konnten die ethnologischen Sammlungen eine würdige, ja eine 1929 auf der Londoner Museumskonferenz als beispielhaft bezeichnete Aufstellung finden in dem Bau an der Maximilianstraße, in dem zuerst das Bayerische Nationalmuseum und dann bis zur Vollendung seiner eigenen Bauten provisorisch das „Deutsche Museum" Oskar von Millers untergebracht war.
Bei der Neuaufstellung der Sammlung sicherte sich Scherman die Mitarbeit eines vorzüglichen modernen Architekten, des durch seine Tätigkeit in der bayrischen Postbauverwaltung bekannt gewordenen Mitarbeiters von Robert Vorhoelzer, Walther Schmidt, und des Innenarchitekten L. Segmiller, Pforzheim. Die Anordnung erfolgte nach geographischen Prinzipien und in jeder ethnographischen Gruppe stets einer beim täglichen Gebrauchsgerät beginnenden, dann zum künstlerisch gehobenen Handwerk aufsteigenden und in der sakralen Kunst gipfelnden Führungslinie. So wurde die Darbietung den wissenschaftlich-ethnologischen wie den ästhetisch-repräsentativen Anforderungen gleichermaßen gerecht. Durch Führungen und Vortragsabende (in Verbindung mit der Gesellschaft der Freunde asiatischer Kunst), vor allem auch durch bedeutsame Sonderausstellungen (wie einer hervorragenden Darbietung ostasiatischer Malerei und afrikanischer Plastik aus der Sammlung H. Coray) hat Scherman sein Museum in sehr lebendiger Weise aktiviert.
Schermans in Europa fast einzigartiges und wegweisendes Lebenswerk hat unter dem Nachfolger Ubbelohde-Doering sein persönliches Wirken überdauert, bis der Museumsbau bei einem der Luftangriffe ausbrannte. Wie immer und in welchem Umfange zunächst die erhaltenen Sammlungen wieder aufgestellt werden mögen; — jedenfalls wäre sehr zu wünschen, daß die gerade auf die Eigenart Münchens als einer Stadt der schaffenden Künstler so glücklich abgestellten Grundsätze der Darbietung auch für den Neuaufbau der Sammlung richtungsweisend werden. *Hans Eckstein*





PRISKA VON MARTIN. DER VERLORENE SOHN

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

FORM UND GEHALT - ZUR KRISE DER MODERNEN KUNST

Hermann Beenken hat sich in seinem noch unter der Hitler-Diktatur erschienenen Werk „Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst" (563 Seiten, 234 Abbildungen. Verlag F. Bruckmann, München 1944) behutsam, aber doch unverkennbar von der nationalsozialistischen Kunstpolitik distanziert. Von George Grosz sagt er, „daß der Kenner, der nur auf die Form sieht, nur nach der Leistung fragt, zu dem Urteil kommt, daß Grosz einer der stärksten Könner der Zeit ist"; respektvoll spricht er von der „großen Graphikerin" Käthe Kollwitz und ihrem, den braunen „Heroikern" so mißliebigen Gefallenendenkmal; den wegen seiner „ostischen" Gesichtsbildungen in Ungnade gefallenen Ernst Barlach nennt er „die ursprünglichste und eigenartigste Bildhauerpersönlichkeit unter den Deutschen dieser Generation". Und es beweist einigen Mut angesichts der vernichtungswütigen Erfinder des Begriffs „Entartete Kunst" den Satz zu schreiben: „Insofern jedoch noch zu jeder Zeit das Gesicht eines Zeitalters von denen bestimmt worden ist, die die kühnsten Schritte auf künstlerisches Neuland gewagt haben, sah man nicht mit Unrecht im Expressionismus, im Kubismus und in den anderen mehr oder minder von der Natur abstrahierenden Kunstrichtungen die repräsentativsten der Zeit." —

Beenken untersucht das Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts (das weit über die kalendarische Grenze hinausreicht) in seiner geistesgeschichtlichen Struktur, er will feststellen, „was außerhalb der geistigen Möglichkeiten der vorangegangenen Zeitalter lag". Nicht um den formalen Stil der Kunstwerke ist es ihm zu tun, sondern um ihre Absichten und Gehalte.

Der krisenhafte Charakter des Zeitalters tritt schon darin zutage, daß sich Form und Gehalt, das eine getrennt vom andern, betrachten läßt. In dem Auseinanderfall von Gehalt und Form — wobei die exoterische Kunst nur den Gehalt berücksichtigt, die esoterische hingegen die Form verabsolutiert — erkennt Beenken ein Verhängnis.

Weder die Formen noch die Gehalte sind in der modernen Kunst auf einen Generalnenner zu bringen; es herrscht „die Pluralität der möglichen subjektiven Empfindungen, der möglichen subjektiven Weltaspekte". Das Neunzehnte Jahrhundert ist ein Zeitalter des Nebeneinanders, der Pluralität.

Dem die ganze Epoche durchwaltenden, sich immer mehr steigernden Subjektivismus entspricht die soziologische Situation des „freien", besser noch „freischwebenden" Künstlers, die eine von keinem Jahrhundert gekannte Problematik mit sich bringt. Aber mit Recht betont Beenken: „Die wirklich große Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist im wesentlichen Kunst in der Freiheit, Kunst in der Isolierung gewesen, wenn nicht gar in der offenen Auflehnung."

Die nationalsozialistischen Machthaber haben den kunstreformatorischen Ruf nach „Bindung" aufgenommen und für ihre plumpen Eingriffe mißbraucht, ohne viel an der inneren Situation der Kunst ändern zu können. Ihr Protektionismus besserte nur die wirtschaftliche Lage der Unwürdigen, ihre Inquisition trieb die Begabten in die Katakombe oder ins Ausland. Eine wahre Regeneration der Kunst kann nur „ein tätig wagendes, dem Innersten des Künstlers selbst entspringendes Neusehen, Neuverstehen und Neudeuten", kann nur eine „in einem einheitlichen Schaffensakte vollzogene Verbindung von neuen Gehalten mit neuen Formen" herbeiführen. Form und Gehalt müssen wieder ein Einziges werden.

Leopold Zahn

BERICHT AUS DEM RUHRGEBIET

Juli 1946

Trotz der vielfältigen Befruchtung durch das nahe Düsseldorf möchte das rheinisch-westfälische Industriegebiet, das Ruhrrevier, auch in kultureller Hinsicht als eigenwüchsiger Raum angesehen werden. Nicht weniger als anderwärts regten sich auch hier bald nach dem Niederbruch des Dritten Reiches die lebendig gebliebenen Kräfte der bildenden Kunst. Heute, nach über einem Jahr, läßt sich erkennen, wo sie sich am meisten vor der Öffentlichkeit bewegen.

Nach mancherlei örtlich bestimmten Ansätzen wurden in den letzten Wochen zwei wesentliche Revuen regionalen Charakters verzeichnet: die erste Ausstellung der „Westfälischen Sezession 1945" in Hagen und die erste Große Westfälische Kunstausstellung nach dem Kriege in der Provinzialhauptstadt Münster. Die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, deutliche Düsseldorfer Signatur der westfälischen Sezessionisten läßt die Frage noch offen, ob der zur Ausstellungseröffnung manifestierte Wille nach einem „geistigen Austragen des spezifisch westfälischen Schicksals" mehr sein wird als das Streben nach einem künstlerischen Partikularismus. Der im vergangenen Jahre tödlich verunglückte Fritz Burmann, P. A. Böckstiegel, Carl Busch, O. Coester, E. Jorzig, Graf von Merveldt, Dr. Fr. W. Mundinger, J. Pieper, R. Pudlich, Elisabeth Schmitz, W. Schmurr, E. Viegener, die beiden Plastiker Ittermann und Wulff — das sind immerhin Namen, die der Ausstellung Substanz verliehen. Der Boden, aus dem Erscheinungen wie Morgner und Macke wuchsen, sollte für die Lebenden verpflichtend sein.

In Münster erschien — sehr lückenhaft allerdings und auch nur mit wenigen Namen aus der Sezession — das übrige Westfalen, namentlich mit seinem Nachwuchs. Man sah sehr viel junge Talente, aber wenig formale Erfahrung und eine allgemein unzureichende Ausrüstung — ein glücklicherweise nicht irreparabler Mangel. Einige ältere Namen, die sich günstig präsentierten: neben Carl Busch und Otto Coester u. a. A. Kitzig, P. Westerfrölke, M. Schulze-Soelde, Th. Hoelscher und das Ehepaar Wessel-Zumloh.

Zur gleichen Zeit war im teilweise zerstörten Landesmuseum Münster eine andere, ungleich bedeutsamere Ausstellung zu sehen: eine Schau alt-westfälischer Kunst mit Konrad von Soest, Johann Koerbecke, den Meistern von Liesborn und Schöppingen und einigen Nachfahren. Rechtzeitige Auslagerung hat diese kunstgeschichtlichen Kleinodien seinerzeit vor dem sonst sicheren Untergang in den Flammen des Krieges bewahrt, denen gerade in Münster so viel Wertvolles (u. a. das gotische Rathaus und zu erheblichen Teilen der Dom) zum Opfer fielen. Die Stunde im Kreise solcher Bildwerke, im lautlosen Bezirk ihrer hoheitsvollen Unvergänglichkeit, wirkt wie eine Meditation über die Fragwürdigkeit manch geschäftigen Kunstbetriebes der Lebenden, der oft allzu sehr die Zeichen raschen Versinkens trägt.

Noch einige andere Ausstellungen seien genannt: die „Junge moderne Kunst" im Hagener Osthaus-Museum, der früheren Stätte des Folkwang-Schatzes, mit Werken u. a. des Plastikers Karel Niestrath; die erste Ausstellung der Gelsenkirchener Gruppe „Die Hütte" (mit Teilen eines Mappenwerkes des vormaligen Königsberger Akademielehrers Franz Marten, der zu seiner Ruhrheimat zurückgekehrt in einem wahrhaften Totentanz des deutschen Ostens erschütternde Reflexionen seiner Erlebnisse als Ostflüchtling darbot); die erste Ausstellung der neuen Künstlervereinigung „Ruhr-Lenne" in Iserlohn; die erste, mit fast zweihundert Arbeiten ausgestattete Jahresschau Bochumer Künstler nach dem Kriege.

Unter dem Titel „Unser Wiederaufbau" wurde in Arnsberg eine vom dortigen Regierungspräsidenten Fries inspirierte Architekturausstellung gezeigt, die ihre Begründung aus der Notwendigkeit einer raschen Lösung drängender Wohnbauprobleme unter Inanspruchnahme von Trümmermaterial herleitete und ausgesprochen zweckgebundene Gesichtspunkte betonte.

Das derzeitige Gesamtbild, das die Kunstausstellungen des Ruhrbezirks — Essen kommt demnächst zu Worte — und des angrenzenden westfälischen Raumes bieten, ist dies: eine durchweg retrospektive, noch beharrende Tendenz, ein fast allgemeiner Hang zum Unverbindlich-Beschaulichen. Neue Entwicklungen lassen sich hier und da in den Ateliers ahnen, vor allem anscheinend bei den Heimkehrern, soweit sie besonders mit einer anregenden, anderen künstlerischen Außenwelt in Berührung kamen. Im übrigen aber spürt man als sicherlich nicht unwesentlichen Hemmungsfaktor das Fehlen eines wirtschaftlich-organisatorischen Zusammenschlusses, die über örtliche und sezessionistische Absichten hinausreichende, allgemeine fachliche Verbindung.

Gerhard Küll

LUDGER TOM RING D. Ä.

ZU DEM NEBENSTEHENDEN KINDERBILDNIS

Der Maler dieses bisher unveröffentlichten Werkes, Ludger tom Ring d. Ä. (1496 bis 1547), war der Stammvater einer westfälischen Künstlerfamilie, die im 16. Jahrhundert blühte. Die zeichnerisch genaue Wiedergabe kostümlicher Details (Besätze, Stickereien, Korallenkettchen), die vornehm kühle Zurückhaltung im Farbigen (Grau und Schwarz vorherrschend, dazu in sparsamer Dosierung Schwefelgelb und Rot), der glatte, unbetonte Hintergrund, von dem sich die etwas starre Gestalt in klarer Silhouette abzeichnet — all das sind Merkmale des manieristischen Stils, die wir z. B. bei den Porträts Angelo Bronzinos (1503—1572) wiederfinden. Nur verwendet der westfälische Meister die Stilelemente, die ihm die Zeit bereitstellte, in einem derberen, frischeren, rustikaleren Sinne als der aristokratisch morbide Florentiner.





AUSSTELLUNGEN

Zeitgenössische Französische Graphik in Berlin

Die französische Graphik blickt auf eine glorreiche Tradition zurück. Um nur einige Höhepunkte zu bezeichnen: Callot, die Stecher des Dixhuitième, Daumier und Toulouse-Lautrec im 19. Jahrhundert. Der Nestor der auf der Berliner Ausstellung gezeigten Künstler ist Pierre Bonnard (geb. 1865), dem Impressionismus noch nahestehend, die malerischen Möglichkeiten der lithographischen Technik bevorzugend. Der zwei Jahre jüngere Henri Matisse, Haupt der Fauvisten, bekennt sich zum Kult der „abstrakten" Linie, die er aber mit einer den Franzosen eigentümlichen spirituellen Sinnlichkeit erfüllt. Auch Pablo Picasso überläßt sich in seinen „klassizistischen" „Drei Grazien" dem Fluß der reinen Linie. Wie immer bezaubern uns die heiteren Arabeskenspiele Raoul Dufys. Pierre Dubreuil und Pierre Guastalla, beide 1891 geboren, sind strenge Tektoniker. Georges Rouaults mystischer Expressionismus weist auf gotische Glasfenster zurück. Zu den „Jüngsten" gehören: Michel Ciry (geb. 1919) mit einem Hang zum Altmeisterlichen, der „Kubist" Pierre Courtin (geb. 1921) und der „symbolistische" Radierer Jacques Houplain (geb. 1924). Leon Delabres Zeichnungen aus Auschwitz und Buchenwald sind ein furchtbares „J'accuse".

Moderne Französische Malerei in Baden-Baden

Diese bedeutende Ausstellung dokumentiert die Entwicklung der französischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart. Welche via triumphalis erlesener Kunstwerke! Welch unermüdliches Bestreben, die Welt — die äußere und innere — immer wieder neu zu sehen, welch unerschrockener Radikalismus und dabei, welch instinktive Verbundenheit mit dem Erbe der Tradition!

Der Impressionismus ist mit Manet, Morisot, Pissaro, Sisley, Monet, Renoir und dem in Deutschland unbekannten Loiseau vertreten. Als Vorläufer der Impressionisten darf Boudin gelten. Den Neo-Impressionismus repräsentiert ein Hafenbild Signacs ausgezeichnet. Der Bedeutung Cézannes wird die Ausstellung nicht ganz gerecht. Vortrefflich hingegen ist die Auswahl für die frühesten Anti-Impressionisten: Degas, Van Gogh, Gauguin. Maurice Denis' Bild „Das Paradies" mit seiner süßen, aber nicht süßlichen Koloristik, mit seiner französisch-franziskanischen gaité wird viele Freunde finden. Der farbige Dekorativismus der Fauvisten markiert eine Grenzscheide zwischen zwei Epochen: zwischen der bürgerlich saturierten, „harmonischen" Epoche des Impressionismus und jener neuen Zeit, für die das „Unbehagen an Europa" charakteristisch ist. In geschlossenen, sehr instruktiven Gruppen treten die Kubisten, die „peintres du dimanche", und die Surrealisten in Erscheinung. Unter den Jüngsten, in Deutschland bisher unbekannten Malern seien Marchand und Gruber genannt.

Bayrische Kunst der Gegenwart in München

Zu dieser ersten repräsentativen Ausstellung bayrischer Kunst gab die Schweiz den Anstoß. Aber der ursprüngliche Plan der Zentrale Sanitaire Suisse, eine Schau moderner süddeutscher Kunst in der Kunsthalle Basel zu zeigen, begegnete unüberwindlichen Transportschwierigkeiten. Nun regte die „Monumemts, Fine Arts and Archives Section" der amerikanischen Militärregierung an, die von der Schweizer Jury ausgewählten Werke bayrischer Provenienz in den Räumen der „Neuen Sammlung" auszustellen, unweit vom „Palazzo Kitschi", dessen Pforten gerade den auf der Ausstellung vertretenen Künstlern im Dritten Reich verschlossen geblieben waren. Wir werden im nächsten Heft die bedeutende Kunstschau kritisch würdigen.

MUSEEN

Bremen: Der Verlust an alten Baudenkmälern ist sehr bedeutend. Hingegen konnte der größte und wertvollste Teil der bremischen Kunstwerke und Altertümer rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden. Leider besteht noch keine Möglichkeit, die Schätze des Focke-Museums, dessen schönes altes Gebäude an der Grossenstraße völlig zerstört worden ist, neu aufzustellen. Die inzwischen aus ihren dreißig auswärtigen Verlagerungsstätten zurückgeholten Werke mußten bis auf weiteres in einem Hochbunker magaziniert werden. Feuchtigkeit, Motten und Holzwürmer haben einem nicht geringen Teil der Objekte Schaden zugefügt.

Die wertvollen Inventarstücke aus dem Rathaus, dem Essighaus und dem Haus Seefahrt konnten gleichfalls durch rechtzeitige Verlagerung gerettet werden. Auch aus den älteren Kirchen wurden wertvolle Gestühle, Kanzeln, Orgelprospekte (darunter die prachtvollen Orgelprospekte der Spätrenaissance aus der Martini- und Ansgarikirche), barocke Schnitzereien usw. gerettet.

Die Güldenkammer im alten Rathaus wird wieder hergestellt, sowie auch die Liebfrauenkirche, für die ein Teil der erhaltenen Kunstschätze aus den zerstörten Kirchen bestimmt ist.

Berlin: Das Märkische Museum, das im Krieg stark gelitten hat, wurde durch Selbsthilfe der Angestellten soweit wieder hergestellt, daß es in 15 Räumen den geretteten Teil seiner Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglich machen konnte. Die Leitung des Museums hat Dr. Walter Stengel.

Heidelberg: Der kommissarische Direktor des Heidelberger Kurpfälzischen Museums, Dr. Arthur von Schneider, hat die verlagerten Kunstbestände (Niederländer des 17. Jahrhunderts, Bilder und Zeichnungen der Romantiker) nach Heidelberg zurückgeführt.

Dresden: Im Schloß Pillnitz wurde unlängst das Zentralmuseum des Bundeslandes Sachsen feierlich eröffnet. Nach sowjetischem Muster soll neben den künstlerischen Abteilungen auch eine naturwissenschaftliche Abteilung eingerichtet werden. Im Einklang mit der marxistischen Geschichtsauffassung werden bei den Kunstwerken Hinweise auf die ökonomisch-gesellschaftlischen Zeitverhältnisse gemacht. Die deutsche Malkunst des neunzehnten Jahrhunderts, ergänzt durch Werke des zwanzigsten bis zur Gegenwart, ist gut vertreten. Sehr unzureichend hingegen ist die Abteilung „Alte Meister"; sie enthält in der Hauptsache Werkstattbilder und Kopien. Nachhaltigen Eindruck vermitteln nur eine Dresdner Vedutte von Canaletto, die „Beweinung" des Hausbuchmeisters, und Lukas Cranachs „Katharinenaltar" (der rechte Flügel fehlt).

Südwürttemberg: Die größten und wertvollsten Sammlungen Südwürttembergs, darunter die Fürstlich Hohenzollernsche Sammlung in Sigmaringen, sind unversehrt geblieben. Wenig gelitten haben die Baudenkmäler, nahezu unberührt ist der Bestand an oberschwäbischen Barockwerken.

Im Schloß Ludwigsburg wurde eine Interimsgalerie eröffnet, die eine Auswahl der schönsten Bilder und einige Plastiken aus der württembergischen Staatsgalerie zur Schau stellt. Das eigentliche Gebäude der Staatsgalerie (in der Neckarstraße) ist abgebrannt.

Wien: Die Gemäldegalerie der Akademie hat ihre Bestände zurückgeführt, und die Wiener können demnächst ein Wiedersehen feiern mit den vielen Glanzstücken der Sammlung.

Schwer hat die Albertina gelitten, doch sind die Aufräumungsarbeiten im Gang; derzeit findet sogar eine Ausstellung statt unter dem Titel „Französische Phantastik aus vier Jahrhunderten".

O. *Kokoschka, Lithographie*

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

September 1946

Eine neue internationale Kunstzeitschrift unter dem Titel „Phoebus", Zeitschrift für Kunst aller Zeiten, wird demnächst im Holbein-Verlag, Basel, erscheinen. Schriftleiter: Willy Roţler (Basel).

Die erste Publikation des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wird das Werk des Konstanzer Kunsthistorikers Dr. h. c. Joseph Hecht: „Die Monumentalmalerei des Bodenseegebietes von ihren Anfängen bis zum Beginn der Renaissance" sein. Von den zwei Bänden umfaßt der erste die ottonischen und romanischen Denkmäler, der zweite die gotischen.

„Künstlerbriefe über Kunst" gibt Hermann Uhde-Bernays im Zinnenverlag (München) heraus; die Auswahl reicht von Michelangelo und Dürer bis zu van Gogh und Franz Marc.

Toni Stadler, der ausgezeichnete Münchner Plastiker (1888 als Sohn des Landschaftsmalers Toni Stadler in München geboren), wurde an die Münchner Akademie der Bildenden Künste berufen. Wie viele der modernen Bildhauer Münchens studierte er bei Hermann Hahn; später war er Schüler bei Maillol. Einige seiner Skulpturen sind zur Zeit in der Galerie Wimmer, München, ausgestellt, zusammen mit Arbeiten seiner Frau, der jungen begabten Bildhauerin Priska von Martin.

Die Weimarer Hochschule für Baukunst und bildende Kunst wurde am 1. September wieder eröffnet.

Lyonel Feininger, der in New York geborene deutschamerikanische „Bauhausmeister", hat am 17. Juli seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag gefeiert. Er lebt als Emigrant in Amerika. Eine Feininger-Monographie soll noch in diesem Jahr erscheinen.

Künstler contra Händler. Vor dem Pariser Zivilgericht begann ein interessanter Prozeß zwischen dem berühmten Maler Georges Rouault und den Erben Ambroise Vollards, eines der erfolgreichsten Pariser Kunsthändler. Vollard, der kurz vor Kriegsausbruch an den Folgen eines Autounfalls verstarb, interessierte sich besonders für die jüngeren Talente unter den französischen Malern und erwarb ganze Gemäldesammlungen, die später mit aufsteigendem Ruhm der Künstler an Wert gewannen, zu verhältnismäßig geringen Preisen. Im Jahre 1917 war Vollard in den Besitz von mehreren Hundert unvollendeten Werken des damals fünfundvierzigjährigen Rouault gelangt, der sich vertraglich verpflichtete, sie zu einem unbestimmten Zeitpunkt zu vollenden und zu signieren. Der Künstler ist seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen und verlangt heute — berühmt geworden — einen Teil der Bilder zurück, um ihn wegen Minderwertigkeit zu vernichten. Die Erben Vollards haben die Rückgabe der Gemälde abgelehnt. („Der Kurier", Berlin, 12. Juni 1946.)

DIE TOTEN

Ernesto de Fiori: Der österreichische Halbitaliener Ernesto de Fiori, durch seine Plastiken in Deutschland bekannt, starb, wie man erst jetzt erfährt, im Jahre 1945 in Sao Paolo; er war 1936 nach Brasilien ausgewandert.
Willibrord Verkade, der Malermönch, ist im 78. Lebensjahr im Kloster Beuron verschieden. Er war Holländer von Geburt und mit Gauguin befreundet gewesen.
Paul Nash, den man den „englischen Picasso" genannt hat, ist im Alter von 57 Jahren gestorben. Er war Mitbegründer der avantgardistischen Künstlergruppe „Unit One". In einem Manifest sagte er: „Die englische Kunst hat immer an einer hemmenden Schwäche gelitten: an ihrem Mangel an strukturellen Zielen."

INHALT DES 3. HEFTES

In den folgenden Heften erscheinen:

Textbeiträge

L. E. Reindl: Die Knöchelspielerin.
L. E. Reindl: Die Versuchung des Heiligen Antonius.
W. Boeck: Über ästhetische Unduldsamkeit.
Dr. Lamb: Der Maler Asam.
Dr. Lamb: Die Wies.
Graf Siegfried Pückler-Limpurg: Rott a. Inn.
Hans Eckstein: Romanische Skulptur in Frankreich.
Hans Eckstein: Hans Leinberger.
Leopold Zahn: Apologie der malerischen Malerei.
Paul Valéry: Die Fresken des Paolo Veronese.
Alexej Hackel: Vom Wesen der russischen Ikonenmalerei.
L. E. Reindl: Musik der Landschaften (Zeichnungen von N. Poussin).
Otto Gillen: Die Wurzeln der afrikanischen Kunst.
Wilh. Hausenstein: Zwischen Gotik und Renaissance.
Wilh. Hausenstein: Pariser Bild, von einem Deutschen gemalt.
M. L. Kaschnitz: Courbet.
Emilio Cecchi: Berenson.
Manfred Hausmann: Einer muß wachen.

Farbtafeln

Miniaturen aus dem Theatrum Sanitatis, Raffaello, Fresken von Asam in München, Ratgeb in Frankfurt, Carlo Mense, P. Cézanne, A. Derain, N. Poussin, Russische Ikonen, M. Chagall, H. Rousseau, M. Utrillo, M. Schwimmer, K. Hubbuch, W. Becker, R. Ziegler, H. Trökes, A. W. Sauter u. a.

DR. MARTIN FEDDERSEN
Leiter des Hamburgischen Museums
für Kunst und Gewerbe

ITO JACUCHU

18. Jahrhundert

Zwölf Holzschnitte



REINBECK BEI HAMBURG



54. Briefmarken-Groß-Auktion Oktober 1946

Einlieferungen von Sammlungen, Seltenheiten, Nachlässen usw. werden laufend angenommen. Auktions-Bedingungen kostenlos. Höchste Auktions-Katalog-Auflage, daher größtmöglichste Verbreitung in den philatelistischen Kreisen.

Edgar Mohrmann & Co. G. m. b. H.
Hamburg 1, Speersort 6 . Fernsprecher 33 40 83
Briefmarken-Auktionshaus von Weltruf!

HANS & JOSEF WEBER
MAINZ
AUGUSTINERSTRASSE 26/36
Gegr. 1878
ÖLGEMÄLDE
AQUARELLE . PASTELLE
namhafter Künstler Deutschlands
und des Auslands

DR. KONRAD STRAUSS
BERLIN W 16
Wielandstraße 25/26

erstklassige Antiquitäten, Möbel
Gemälde und Kunstgewerbe

ANKAUF VERKAUF

ERICH BECKMANN
HANNOVER

Geschäft: Georgstraße 27 · Privat: Edenstraße 31
Fernruf 604 38

GEMÄLDE · ANTIQUITÄTEN · OSTASIATIK

Ankauf-Verkauf künstlerisch hochwertiger Objekte

ZU UNSERER ARBEIT

Vom ersten Einfall bis zum fertigen Werk — welch langer Weg! Wie viele Hindernisse, wie viele technische Schwierigkeiten, besonders heutzutage. Schriftleiter, Autoren und Verleger leisten bei der Gestaltung einer Zeitschrift ja nur einen Teil der Gesamtaufgabe. Um unserer Zeitschrift die Form zu geben, in der sie nun vorliegt, bedurfte es auch der hingebungsvollen Mitarbeit der technischen Betriebe. Da der Verlag Idee und Ausführung als gleich wichtige Teile künstlerischer Gestaltung betrachtet, so möchte ich auch meinen technischen Mitarbeitern meinen Dank vor aller Öffentlichkeit abstatten.

Die Kunstanstalt Schuler in Stuttgart besorgte die farbigen Reproduktionen. Ihr Leiter, Herr Karl Schwend, erzielte mit seinen Mitarbeitern, trotz unendlicher Materialschwierigkeiten eine, man kann es wohl sagen, friedensmäßige Wiedergabe der Farbtafeln. Mit gleicher Begeisterung stellte sich die Druckerei Chr. Belser durch ihren Chef, Herrn Alfred Walcker, für die Aufgabe zur Verfügung. Herr Hans Braun und Herr Karl Gogg, von der Technischen Abteilung dieser Druckerei, haben nicht nur bereitwilligst alle Wünsche des Verlages erfüllt, sondern auch Satz und Druck unermüdlich betreut.

Um den einwandfreien Druck der Farbtafeln durchzuführen, bedurfte es eines guten Papiers und tadelloser Farben. Ich danke der Papierfabrik Hoffmann und Engelmann, Neustadt, die für unsere Zwecke ein schönes und geeignetes Papier herstellte, und der Firma Kast und Ehinger in Stuttgart — den Herren Direktor Fritz Müller und Dr. Karl Groß — die die Mühe nicht scheuten, Farbversuche anzustellen, um das günstigste Druckresultat zu erzielen.

Die einmütige Hingabe der genannten Firmen, die die Sache des Verlages zu ihrer eigenen gemacht haben, ihr Wille, etwas besonders Schönes zu schaffen, hat den Verlag und seine engeren Mitarbeiter mit besonderer Freude erfüllt und ihnen die Kraft gegeben, mit mancherlei Schwierigkeiten fertig zu werden.

Woldemar Klein

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart
Druck Chr. Belser Stuttgart

